

Maria Manuel Correia Barreiros

LUGARES RADICAIS

O lúdico e o experimental na arquitectura e no urbanismo europeu, 1950-2010



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
sob a Orientação do Professor Doutor Nuno Grande
Departamento de Arquitectura da FCTUC - 2010

LUGARES RADICAIS

O lúdico e o experimental na arquitectura e no urbanismo europeu, 1950-2010

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Nuno Grande, pela ajuda inestimável e pela disponibilidade e paciência com que foi acompanhando esta dissertação.

Aos meus pais por tudo, e pelo mais que sei sempre tornarão possível.

À minha irmã por estar incessantemente perto.

À minha família pelo conforto da sua presença.

Em especial, à Nonó e ao Ivo, não só pela amizade incondicional que lhes tenho, mas também pelo apoio e preocupação demonstrados durante a realização desta dissertação.

Aos amigos, que foram ficando inquestionavelmente, tão somente pela presença nos últimos anos, tanto nos momentos importantes como nos banais, destacando Ana, Bitoques, Clemente, Daniel, Daniela, Eduardo, Emmanuella, Frederico, Inês, Joana, Jesus, Lu, Maggie, Mário, Nina, Vito e Zé.

À NU e a todos os que fazem o dArq, por tudo o que aprendi nos últimos anos.

SUMÁRIO

| | |
|---|-------|
| 0. Introdução | _ 7 |
| 1. <i>Homo Ludens</i> | _ 13 |
| 1.1. A monotonia do conforto | _ 15 |
| 1.2. <i>Homo Faber</i> e <i>Homo Ludens</i> | _ 21 |
| 1.3. Progresso e crítica – duas utopias | _ 27 |
| 2. A Modernidade criticada: revisão e ruptura | _ 37 |
| 2.1. Revisão otimista | _ 39 |
| 2.2. Ruptura experimentalista | _ 51 |
| 3. Crítica Radical: a Internacional Situacionista e a <i>Nova Babilónia</i> | _ 61 |
| 3.1. Internacional Situacionista: a cidade como contínua experimentação lúdica | _ 63 |
| 3.2. <i>Nova Babilónia: le grand jeu à venir</i> | _ 85 |
| 4. “Radicais”, hoje | _ 107 |
| 4.1. Da <i>Nova Babilónia</i> à <i>Cidade Genérica</i> – da distopia ao realismo | _ 109 |
| 4.2. A arquitectura como experiência crítica | _ 117 |
| 5. Conclusão | _ 143 |
| 6. Bibliografia | _ 147 |
| 7. Fonte de imagens | _ 159 |
| 8. Anexos | _ 165 |



1. Motim nos subúrbios de Paris.

0. INTRODUÇÃO

Em Outubro de 2005, as camadas jovens da população francesa, residentes nas famigeradas *banlieues* parisienses, saíram à rua, voltando a levantar as pedras do pavimento. Imagens de carros incendiados, de edifícios e espaços públicos vandalizados e de confrontos policiais, correram mundo.

Como noticiado, os confrontos foram despoletados pela morte accidental de dois adolescentes após uma perseguição policial e pelas declarações feitas, pelo então Ministro do Interior Nicholas Sarkozy, «*que propôs uns meses antes dar aos subúrbios de Paris o tratamento ‘Kärcher’ – referindo-se a uma máquina usada para limpar e polir o chão*».¹ Mas as causas para estes confrontos, devem ser procuradas anos antes, quando a edificação dos *grands ensembles* e das *villes nouvelles* na periferia da cidade de Paris se iniciaram como projecto de emancipação e expansão urbana da cidade. Pretendia-se então atribuir uma habitação com todas as condições modernas de conforto à classe trabalhadora francesa, a designada “classe média-baixa”, na sua maioria proveniente de um acentuado êxodo rural e da imigração proveniente das ex-colónias francesas.

Ao longo do século XX, um pouco por toda a Europa, «*os conceitos de cidade e modernidade eram para todos os efeitos e propósitos sinónimos. Era sobretudo no espaço urbano que o estatuto de cidadão individual, e os direitos subjacentes a esse estatuto, se definiam*»². Ora, com a expansão da cidade para a periferia, a hierarquização vertical das classes foi de certa forma substituída por uma organização horizontal da mesma, criando uma identificação distinta entre os que habitam o centro e os que habitam a periferia, ou seja, levando a que «*a diferenciação espacial substitua a diferenciação social*»³.

Os grupos mais ‘fracos’ da população eram assim destinados a viver em projectos habitacionais dotados de serviços e actividades básicas necessárias ao quotidiano, mas mesmo assim dependentes da cidade como centro de influência. A ostracização social não se revelou somente na distância física ao centro da cidade, pois, na prática, o distanciamento físico levou a que «*os futuros escolares, culturais e profissionais [dos seus habitantes] fossem*

¹ COHEN, Jean-Louis – Burning issues in the banlieues. In *Log*, 7 (2006), p. 91. (Tradução da autora)

² CESARI, Jocelyne – Ethnicity, Islam, and les banlieues: confusing the issues. In *Riots in France*. [Em linha]. (Tradução da autora)

³ *Ibidem*. (Tradução da autora)



2. Habitante de Rosny-sous-Bois, subúrbios de Paris, 2006. Fotografia de Ludovic Maillard.

3. Nanterre, subúrbios de Paris. Fotografia de Ludovic Maillard.

largamente determinados pelo local em que viviam»⁴. Ou seja, «a sua imobilidade espacial» acabou por reflectir uma «*imobilidade social*»⁵.

Se a explosão de Outubro de 2005 nas *banlieues* se pode atribuir à permanência, ao longo dos anos, de uma ostracização social de cariz étnico e religioso, é também, e sobretudo, uma questão de usufruto da cidade. Acreditando nas promessas socialistas e capitalistas de progresso, não era de esperar que as novas gerações de imigrantes, na sua maioria muçulmanos e muitos deles já de nacionalidade francesa, ainda vivessem na periferia. Uma periferia que não é meramente física, mas também social e cultural. Como refere Jean-Louis Cohen, «a *marginalidade dos habitantes dos subúrbios tornou-se mais pronunciada, ao ponto de Paris ser algo desconhecido para os residentes da periferia*»⁶.

O que os jovens das *banlieues* exigem não se restringe somente à melhoria das suas condições económicas. O que eles exigem é o direito à cidade como lugar da realização cívica. E é saindo à rua que o reclamam.

A presente dissertação pretende ser uma leitura sobre a crítica feita ao Movimento Moderno na Europa do segundo pós-guerra. Esta crítica é aqui contextualizada pela mudança do paradigma cultural e pela consequente introdução do conceito de *Homo Ludens* (uma alternativa possível ao *Homo Faber*, o homem trabalhador e autómato estereotipado pelo Modernismo) que preconiza um novo cidadão, para quem a procura do lúdico e do experimental (ou experiencial), é parte inerente da sua cultura e do seu crescimento enquanto ser social. A leitura proposta tem como foco, não a vertente reformista – a que procurava uma revisão dos princípios ideológicos do Movimento Moderno e que operava segundo o quadro ideológico do Estado-Providência – mas a vertente radical que se assumia como “contracultural”, opondo-se às instituições modernas, hierarquizadas e deterministas (o Estado, a Universidade, a Polícia, a Família, etc.) procurando deste modo, uma ruptura ideológica com o Modernismo.

A presente dissertação centrar-se-á sobre o trabalho desenvolvido pela Internacional Situacionista e no projecto *Nova Babilónia* de Constant Nieuwenhuis, de modo a perceber a posição da crítica radical. Uma crítica que se divide entre a deformação do existente – por processos como a *dérive*, o *détournement* e a *psycogéographie* – e a criação de uma nova utopia assente em propostas mega-estruturais.

⁴ DE WENDEN, Catherine Withol - Reflections “à chaud” on the French suburban crisis. In *Riots in France*. [Em linha]. (Tradução da autora)

⁵ KASTORYANO, Riva – Territories of identities in France. In *Riots in France*. [Em linha]. (Tradução da autora)

⁶ COHEN, Jean-Louis – Burning issues in the banlieues. In *Log*, 7 (2006), p. 98. (Tradução da autora)

Por último, verificando-se um interesse renovado no trabalho desenvolvido nas décadas de 50 a 70 e uma apropriação, por recentes práticas contemporâneas, da estética, das técnicas e das ideias debatidas nestas décadas, esta dissertação pretende perceber se o compromisso ideológico e o radicalismo implícitos são hoje oportunos ou oportunistas. Para tal foram realizadas, no âmbito da dissertação, entrevistas/conversas com os arquitectos Pedro Bandeira, Pedro Gadanho, Luís Santiago Baptista, e a arquitecta Inês Moreira, como apoio na compreensão da ideologia e do radicalismo dessas décadas e como ponto de partida na procura de consequências e/ou paralelos na actualidade.

Individualidades do panorama arquitectónico português mais recente, estes profissionais posicionam-se num campo interdisciplinar e experimental do pensamento e prática arquitectónicos. Não se limitam somente à prática projectual tradicional mas dispersam-se também em actividades de docência, curadoria, edição e crítica. Estas são figuras que discorrem sobre a importância do evento, da performance, do efémero e do dinâmico; questionando a posição do cidadão perante a arquitectura e o espaço urbano, mas sobretudo questionando a delimitação do campo disciplinar no que se refere à sua função social e cultural.

É importante não esquecer que, como contestação, o lúdico é um comportamento alternativo à conformação e que pode ser uma ferramenta de uso e reivindicação do espaço urbano. Assim, os recentes eventos nas *banlieues* parisienses, pela sua proximidade com os eventos de Maio de 68 em Paris, levam a que seja pertinente reavaliar as ideologias avançadas na crítica radical ao Movimento Moderno, tanto na vertente empírica, como na utópica.

Com este fito, procura-se na presente dissertação apresentar elementos para este debate, contribuindo para um melhor entendimento das ideias, teses e críticas em discussão nas últimas décadas do século XX, mas ainda essenciais para a prática da arquitectura na actualidade.

1. *HOMO LUDENS*

«*Acabareis todos por morrer de conforto*»⁷

O século XX introduziu no homem ocidental a consciência do direito ao pleno exercício da sua liberdade individual. A esta liberdade aliou a capacidade lúdica e a auto-determinação humana. Nas décadas de 1950 a 1970, uma leitura diferente do ser humano e da sua construção social e cultural, fruto do II pós-guerra, obrigou a uma revisão da disciplina da arquitectura e, mais concretamente, a uma crítica do Movimento Moderno, que se iniciara com o I pós-guerra.

Este capítulo pretende, partindo de um enquadramento histórico, explicitar os conceitos de *Homo Faber* e *Homo Ludens*. Conceitos que sintetizam a mudança sociocultural do II pós-guerra e que foram adoptados pelos autores da referida crítica.

⁷ ANÓNIMO, slogan escrito nas ruas durante a revolta de Maio de 1968 em Paris. In LICHFIELD, John - *Signs of the times: the sayings and slogans of 1968*. [Em linha]. (Tradução da autora)



4. Imagem publicitária dos valores da família e do conforto dado pelos objectos de consumo na década de 50.

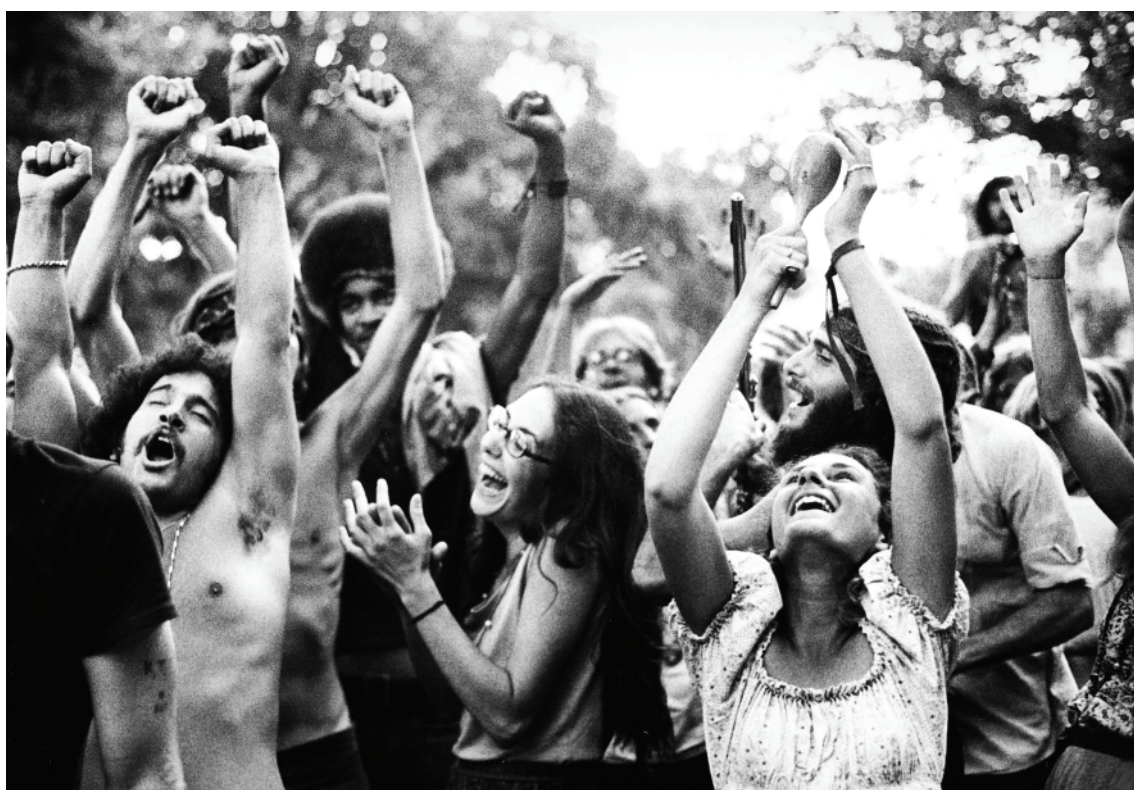
1.1. A monotonia do conforto

Após a Segunda Guerra Mundial, o *boom* económico (promovido pela introdução de uma economia mista, de investimento privado e público, e pela introdução da lógica de produção-consumo), e as alterações na consciência da fragilidade humana levaram à estabilização dos sistemas políticos do tipo Estado-Providência, incorporando uma campanha dirigida à emancipação social do homem comum. Estavam agora directamente dependentes do Estado um grande número de funcionários públicos, e este deveria suportar o homem comum, possibilitando-lhe serviços públicos de saúde, habitação e educação. Ao Estado cabia assegurar que o homem tivesse um trabalho para a vida, esposa, filhos, carro, e uma casa com jardim. À geração conformista e trabalhadora, que tinha vivido escassamente durante o I pós-guerra, que tinha trabalhado sob a opressão da autoridade nacional-socialista ou comunista e que tinha servido na Segunda Guerra Mundial, era agora dada a possibilidade de uma vida com o máximo conforto possível.

Estas novas condições económicas e sociais aumentaram o poder de compra das populações, especialmente da classe média, dando início à, hoje familiar, economia de consumo. Definido por visões progressistas, o trabalho tornava-se alienante, efectuado sob o domínio da máquina, com o objectivo primordial de produção do maior número, e consequente aumento da capacidade de consumo. Ao mesmo tempo, uma nova cultura da imagem, promovida pela profusão de anúncios, levava à dispersão de uma *junk culture* pelos *mass media* e à homogeneização dos gostos, visível no comentário feito por Henry Ford anos antes, acerca do modelo Ford T: «qualquer cliente pode ter um carro pintado da cor que queira, desde que seja preto»⁸.

Uma falta de consciência crítica instalava-se na sociedade, cega por esta cultura imagética e consumista. Com o quotidiano organizado de acordo com o horário laboral, conformada a regras e valores fixos definidos por um Estado paternalista, a sociedade ocupava o seu tempo livre na procura do conforto, possível pela aquisição de bens de consumo.

⁸ FORD, Henry – My life and work. In [Wikiquote](#). [Em linha]. (Tradução da autora)



5. Ambiente familiar na década de 50.

6. Festival de rua, celebração entre jovens na década de 60.

Em 1967, Guy Debord, escreve o livro *La Société du Spectacle*⁹, onde critica e define esta mesma sociedade como uma sociedade acrítica, assente numa cultura de massas homogénea, dominada pelo capitalismo e cuja atenção foi distraída para o consumo e para a imagética. Segundo Debord, a qualidade de vida da classe trabalhadora pode continuar baixa, «*mas a alegre imagética e a publicidade dos desejáveis bens de consumo pode distraí-los da sua miséria, e também encorajá-los a trabalhar mais arduamente para obter esses mesmos bens*»¹⁰.

Nestas décadas, dos anos 50 aos anos 70, as camadas mais jovens da população, fruto do *baby boom*¹¹ do pós-guerra e educadas neste ambiente de afluência, conforto e segurança, vão assumir uma posição contra o conservadorismo do ‘*mum and dad know better*’. O tédio político, a monotonia do trabalho, a ordem vigente de produção e acumulação de capital e a burocracia instalada, bem como a disponibilidade de tempo livre e os elevados níveis de educação, que as novas gerações agora desfrutavam graças ao conforto económico das suas famílias, originaram um questionar das convenções sociais, económicas, políticas e materiais. Rejeitando as normas sociais e a cultura mainstream, desencadeiam uma oposição às instituições modernas, hierarquizadas e deterministas – como o Estado, a Universidade, a Polícia e a Família – e aos sistemas económicos e políticos instituídos – como o capitalismo ocidental e a consequente sociedade do consumo, e também o socialismo do leste europeu. A uma sociedade moralista sobrepõem uma sociedade mais libertina. A uma sociedade que lhes impõe falsas promessas de felicidade opõem a construção de uma outra realidade possível.

Esta posição das camadas mais jovens atinge maior relevância nas manifestações de Maio de 1968 em Paris¹² e nos movimentos de contracultura sobretudo visíveis na *Swinging London*¹³. Estes dois fenómenos assinalaram a luta por uma cultura hedonista, pela reinvenção criativa e pela liberdade individual no quotidiano. Assinalaram, sobretudo,

⁹ A publicação assume a forma de um ensaio político, prolongando a crítica marxista do capital e da alienação. A sua originalidade está na reflexão sobre a presença do capital e da alienação no quotidiano da sociedade contemporânea, sob a forma de objectos de consumo. DEBORD, Guy – *Society of the spectacle*.

¹⁰ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s’ architecture*, p. 49. (Tradução da autora)

¹¹ O termo refere-se ao elevado número de nascimentos verificados após a Segunda Guerra Mundial, revelando o crescimento económico e consequente estabilidade financeira vivida no mundo Ocidental.

¹² A revolta francesa de Maio de 1968 teve origem numa série de lutas estudantis iniciadas nas universidades de Paris contra a sua organização hierarquizada e conservadora. Rapidamente, estas lutas alastraram os sindicatos originando uma greve geral com graves implicações na economia do país. Politicamente o protesto falhou, acabando num acordo tácito entre o governo e os trabalhadores. Mas o impacto social e cultural foi esmagador, podendo ser definido sobretudo pela transição do ideal de uma moral conservadora para uma moral mais liberal em todas as vertentes da experiência humana. In [Wikipedia](#). [Em linha]

¹³ *Swinging London* é o nome atribuído ao fenómeno hedonista de revolução cultural que ocorreu em Londres na década de 60. O fenómeno, despoletado pela retoma económica britânica depois de anos de austeridade provocados pela Segunda Guerra Mundial, teve origem nas camadas mais jovens da população. O termo foi definido pela revista *Time* na edição de 15 de Abril de 1966. In [Wikipedia](#). [Em linha]



7. Maio de 1968, Paris.

8. Knightsbridge, Londres, 1967.

a passagem destes jovens a actores sociais, como explicita Lara Schrijver, «*os estudantes que correram frenéticos pelas ruas de Paris podiam ser pouco mais do que pós-adolescentes rebeldes, conseguiram no entanto transmitir uma sensação de poder: que também eles podiam fazer a diferença*»¹⁴.

Um outro acontecimento, desta vez na área do conhecimento filosófico, veio abalar o conformismo da sociedade e instigar a revolta juvenil. Jean-Paul Sartre apresenta a sua definição de Existencialismo assente na ideia de que «*a existência precede a essência*»¹⁵. Segundo Sartre, a essência de um objecto precede a sua existência: sabemos para que vai servir e sabemos como se produz, antes de o criarmos. Mas para o Existencialismo, o homem primeiro existe, surge no mundo e só depois se define. Assim sendo, «*o homem não é senão aquilo que faz de si mesmo*»¹⁶. O Existencialismo confronta o homem com a possibilidade da escolha, assumindo que a vida não pode ser definida *a priori* por convenções existentes. Destruindo estas convenções, tais como a existência de Deus ou valores adquiridos que definem o comportamento social do homem, e não podendo depender de nada externo a si próprio, a responsabilidade da existência é meramente própria. Por outras palavras, não há determinismos. Só as acções do homem, realizadas pela opção de escolha entre a pluralidade de possibilidades existentes, a organização destas acções e as relações que criam, podem definir a sua identidade.

Após a Segunda Guerra Mundial e em pleno processo de reconstrução europeia, assiste-se no início da década de 50, ao aparecimento da especificidade e liberdade individual contra a ideia de uma similaridade essencial entre seres humanos promovida pelo Estado-Providência e pelo capitalismo. Assiste-se no campo ideológico a uma deslocação da procura de um ideal de simplificação e redução universal para a descoberta da complexidade do indivíduo. A preocupação com o universalismo da produção centra-se agora na especificidade das interacções humanas, abandona-se a imagem abstracta e idealizada do mundo perante a descoberta da figuração da realidade do quotidiano, assiste-se ao abandono da estandardização a favor da personalização, e sobretudo ao abandono dos interesses económicos a favor dos desejos do homem. Ou seja, «*desejos e aspirações [próprios de cada indivíduo] – e já não necessidades [universais e comuns a todos] – estavam na ordem do dia*»¹⁷, usando as palavras de Violeau.

¹⁴ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s' architecture*, p. 15. (Tradução da autora)

¹⁵ SARTRE, Jean-Paul – *Existentialism is a humanism*. [Em linha]. (Tradução da autora)

¹⁶ *Ibidem*. (Tradução da autora)

¹⁷ VIOLEAU, Jean Louis - A critique of architecture: the bitter victory of the Situationist International. In GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. - *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, p. 255. (Tradução da autora)

Como reflexo das mudanças socioculturais do II pós-guerra, a arquitectura e o urbanismo modernos assistem também a um confronto geracional, onde ao *Homo Faber* idealizado pelos mestres no início do século, a geração mais nova vai contrapor a realidade do *Homo Ludens*.

1.2. *Homo Faber* e *Homo Ludens*

O termo *Homo Faber* parece ter sido primeiramente referenciado em 1907 por Henri Bergson no seu livro *L'Évolution Créatrice*¹⁸, identificando o homem detentor de uma faculdade única de produção de artifícios humanos, subentendendo-se que estes deverão ter um uso, ou seja, que deverão servir como um meio para um outro fim. Posteriormente, no livro *The Human Condition*¹⁹ de 1958, Hannah Arendt sublinha esta ideia posicionando-o como o homem que instrumentaliza o mundo, construindo e produzindo coisas. Confiante na produção, na produtividade de objectos artificiais e crente num *means to an end*, o *Homo Faber* assume a convicção de que todos os problemas e motivações humanas podem ser reduzidos ao princípio da funcionalidade e que o mundo existente pode ser entendido como material.

Com a Revolução Industrial no final do século XVIII e com o aparecimento da máquina há uma alteração no modo de produção característico do *Homo Faber*, sublinha Arendt. Segundo a autora, antes da Revolução Industrial, os artifícios usados pelo homem durante o processo de produção permaneciam em qualquer momento ao serviço do homem e por ele eram facilmente adaptados consoante as suas necessidades específicas. Com o advento da máquina, o produtor tem necessidade de ser ele próprio a adaptar o ritmo natural do seu corpo ao movimento mecânico da mesma. Para além disso, a introdução da máquina no processo de produção, origina um processo contínuo de trabalho – o do tapete rolante e da linha de montagem – e a introdução do automatismo, substituindo a manufacturação de um produto pela sequência ordenada de uma série de etapas separadas. Como resultado, o conhecimento absoluto do objecto produzido por parte do trabalhador torna-se impossível, dado que está agora confinado a apenas uma etapa do

¹⁸ O livro apresenta, em alternativa à explicação de Darwin sobre a evolução das espécies, a teoria de que a evolução humana é motivada por um impulso criativo, natural em todo o ser humano. BERGSON, Henri – *L'Évolution Créatrice*. [Em linha]

¹⁹ O livro explora as possibilidades da *vita activa* no mundo moderno em oposição à *vita contemplativa*. Dividindo-a em três actividades principais – a produção de bens essenciais como os alimentos, a produção de artefactos e a acção – e inserindo-as em quatro campos diferentes – o político, o social, o público e o privado – Arendt organiza de modo hierárquico a importância das três actividades e identifica a alteração desta hierarquia como a causa para o estado actual da sociedade moderna, que crê ausente de responsabilidade e sem liberdade política. ARENDT, Hannah – *The Human Condition*. [Em linha]

processo. É a primazia do processo, que deverá ser gerador, não de objectos de qualidade excepcional, mas de objectos que respondam às exigências modernas «*da felicidade do maior número*»²⁰. Com o advento do automatismo, as tarefas profissionais do *Homo Faber* – em suma, o homem que produz – reduzem-se a uma condição monótona e repetitiva, tornando-o um mero elemento produtivo na linha de montagem, e sendo-lhe negado o uso da sua criatividade natural. Torna-se assim ele próprio um autómato, organizando o seu dia e o usufruto da cidade em função do horário laboral e das deslocações necessárias para o cumprir.

Fortemente conotado como o homem da sociedade acrítica, conformada e conservadora que Debord e as novas gerações denunciavam, procura-se a partir da década de 50 uma alternativa conceptual ao *Homo Faber*, que corresponda às mudanças socioculturais visíveis por todo o mundo ocidental. A escolha recai sobre o termo *Homo Ludens* – o homem que joga – introduzido em 1938 por Johan Huizinga, historiador e filósofo holandês, no livro que publicara com o mesmo título²¹. Neste mesmo livro, o próprio Huizinga critica a sociedade moderna simbolizada no *Homo Faber*:

«Já no século XVIII tinha caído sobre a sociedade a ideia prosaica da utilidade (...). No final do século, a Revolução Industrial, com a sua crescente eficiência técnica, fortaleceu estas tendências. O trabalho e a produção converteram-se em ideias e logo em ídolos. A Europa veste a roupa do trabalho. O sentido social, o desejo de instrução e a valorização económica foram as dominantes do processo cultural. E à medida que este poderoso desenvolvimento industrial e técnico avança da máquina de vapor à electricidade, vai-se afirmando a ilusão de que o progresso da cultura coincide com semelhante desenvolvimento»²².

A esta realidade, Huizinga contrapõe a sua tese de que «a cultura humana nasce do jogo – como jogo – e nele se desenvolve»²³. Na sua análise do jogo, Huizinga explica como este é anterior à cultura, dado que esta pressupõe uma sociedade humana e «os animais não esperaram que o homem os ensinasse a jogar»²⁴. Ao longo do livro (segundo explicações de Huizinga), vamos observando a religião, o direito, a guerra, a ciência, a poesia, a filosofia

²⁰ Cf. BENTHAM, Jeremy. In ARENDT, Hannah – *The Human Condition*, p. 308. [Em linha]. (Tradução da autora)

²¹ O livro analisa a importância do jogo na cultura e na sociedade. Escrito em 1938, a edição em língua francesa realizou-se somente no ano de 1951 e a edição inglesa em 1949, sendo contudo a edição de maior divulgação de 1955. As datas destas edições podem explicar o interesse tardio pelo termo demonstrado pelos arquitectos franceses e ingleses nos anos de 1950 a 1970. HUIZINGA, Johan – *Homo Ludens*.

²² HUIZINGA, Johan – *Homo Ludens*, p. 226. (Tradução da autora)

²³ *Ibidem*, p. 8. (Tradução da autora)

²⁴ *Ibidem*, p. 11. (Tradução da autora)

e as artes, surgirem, por vezes, da forma lúdica, mas sempre a enriquecerem com ela:

«A competição lúdica como impulso social, mais velha que a própria cultura, preenchia toda a vida e actuou como levedura das formas da cultura arcaica. O culto desdobra-se em jogo sacro. A poesia nasce jogando e obtém o seu melhor alimento, todavia, das formas lúdicas. A música e a dança foram puros jogos. A sabedoria encontra a sua expressão verbal em competições sagradas. O direito surge dos costumes de um jogo social. As regras da luta com armas, as convenções da vida aristocrática, levantam-se sobre formas lúdicas. A conclusão deve ser que a cultura, nas suas fases primordiais, se joga. Não surge do jogo, como um fruto vivo que se desprende do seio materno, mas desenvolve-se no jogo, como jogo»²⁵.

À medida que a cultura se desenvolve e a sociedade se torna mais complexa, com uma organização mais estruturada e definida, carregada de normas, doutrinas, conceitos e costumes, a cultura vai-se tornando cada vez mais séria e o elemento lúdico vai sendo relegado para segundo plano.

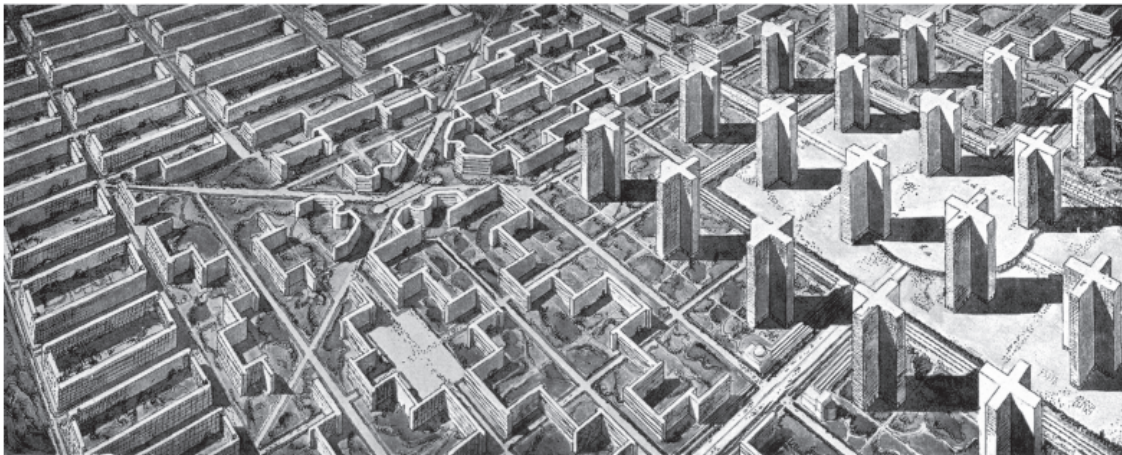
Ao longo do livro, Huizinga define o jogo como:

«(...) uma acção livre executada como se e sentida como situada fora da vida ordinária, mas que, apesar de tudo, pode absorver por completo o jogador, sem que haja nela nenhum interesse material nem se obtenha com ela proveito algum, que ocorre num determinado tempo e num determinado espaço, que se desenvolve numa ordem sujeita a regras e que dá origem a associações que tendem a rodear-se de mistério ou a disfarçar-se para se destacarem do mundo habitual»²⁶.

Para Huizinga, o jogo não pode assumir uma função meramente biológica ou psicológica – não é uma actividade passível de ser analisada pela sua necessidade ou utilidade – pois é, em si, uma actividade primária do ser humano. O jogo acontece de acordo com a vontade do jogador e de modo alheio à realidade quotidiana, oferecendo-lhe nada mais do que o prazer que a actividade lhe proporciona ao invés de um valor material. O *Homo Ludens* é o homem jogador, para quem a procura da diversão e do prazer, ou seja, do lúdico, é parte inerente da sua cultura e do seu crescimento enquanto ser social. É detentor de liberdade individual e capaz de projectar a sua imaginação e vontade no seu

²⁵ *Ibidem*, p. 205. (Tradução da autora)

²⁶ *Ibidem*, p. 26. (Tradução da autora)



9 e 10. *Ville Radieuse*, Le Corbusier, 1929.

quotidiano.

Estes dois termos vão ser utilizados pelos registos críticos ao Movimento Moderno que se formulam a partir da década de 50. O *Homo Faber* virá a ser identificado como resultado da impossibilidade de aplicação do ideal moderno uma vez confrontado com a realidade social e urbana; o *Homo Ludens*, como a imagem optimista das várias possibilidades que o confronto com uma consciência da realidade permite. Ao homem produtor e consumidor alienado vigente na sociedade moderna, os arquitectos da nova geração vão contrapor o homem que deseja ser criativo e participante no seu meio urbano e social.

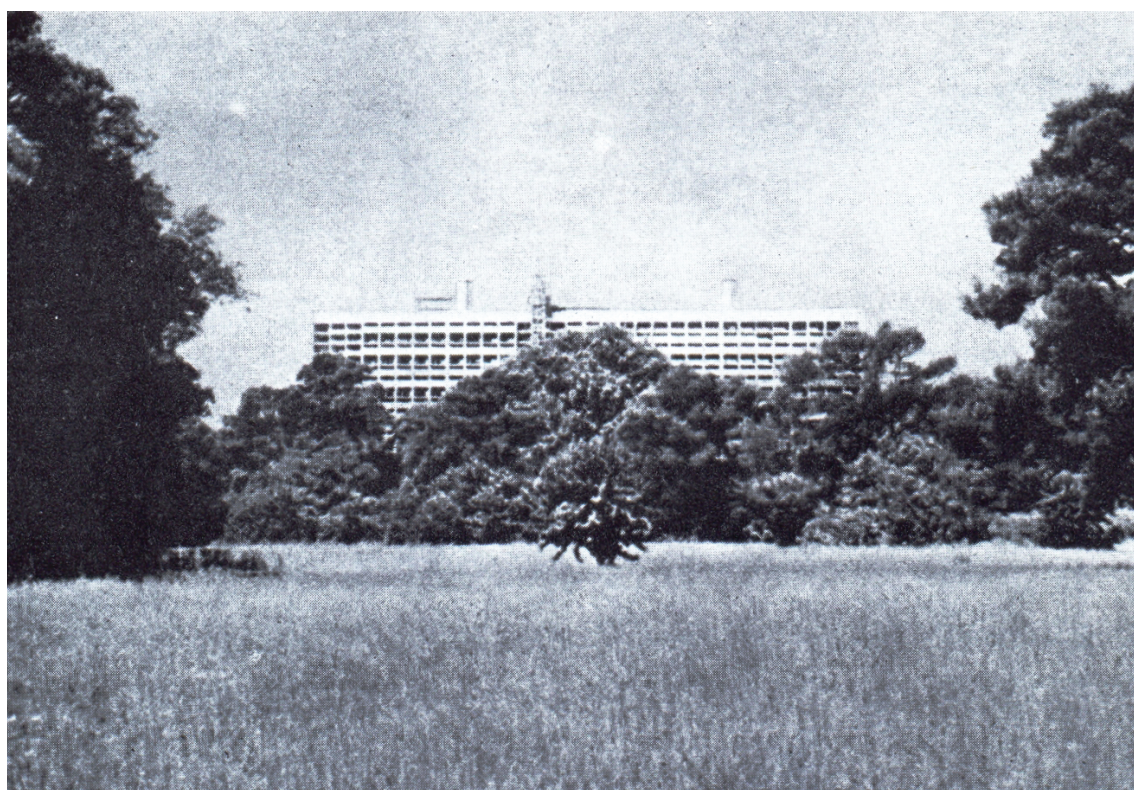
1.3. Progresso e crítica – duas utopias

No início do século XX, a utopia moderna era representada no projecto *Ville Radieuse* de 1929 de Le Corbusier como a cidade contemporânea de três milhões de habitantes. A *Ville Radieuse* assumia uma estética maquinista que se poderia repetir indefinidamente sobre o território. No centro deste plano encontrava-se o interface de transportes que incluía, a diferentes níveis, acesso a transportes públicos terrestres, intersecções e acessos a vias rápidas e no topo um aeroporto. À sua volta distribuíam-se arranha-céus cruciformes para serviços económicos e administrativos, cada um inserido num grande rectângulo ajardinado. A partir daqui distribuíam-se, pela malha estritamente racional, de retícula ortogonal e diagonal, edifícios de seis pisos *à redents* e os *immeuble-villes*, a *unité d'habitation* colectiva. As estradas e as construções levantavam-se sobre *pilotis* deixando completamente livre o terreno e permitindo que os peões o cruzassem sem qualquer obstáculo.

A *Ville Radieuse* era uma utopia programada para o *Homo Faber*, uma cidade que se organizava a partir de quatro funções – habitar, trabalhar, descansar (no tempo livre) e circular – e que se regulava a si, e ao habitante, pela economia de tempo, como se pode ler nos últimos parágrafos da *Carta de Atenas*²⁷: «O ciclo das funções quotidianas: habitar, trabalhar, descansar (recuperar) será regulado pelo urbanismo com a mais rigorosa economia de tempo (...)»²⁸.

²⁷ Obra que compila os princípios urbanísticos modernos resultantes da discussão realizada no CIAM IV em 1933. Terá sido redigida por Le Corbusier e viria a ser publicada em 1943. A obra faz a apologia da cidade funcional e da aplicação do zonamento e da autonomia dos volumes construídos como solução urbana, dando primazia à circulação motorizada. In BENEVOLO, Leonardo – *Historia de la arquitectura moderna*, p. 555.

²⁸ BENEVOLO, Leonardo – *Historia de la arquitectura moderna*, p. 556. (Tradução da autora)



11. A *unité d'habitation* de Marselha, 1950.

O que caracteriza as utopias modernistas, como a *Ville Radieuse*, é o seu carácter progressista e a crença na possibilidade real da sua execução que seria permitida pelos avanços tecnológicos, como explicita Hilde Heynen:

«(...) O aspecto mais importante do legado do Movimento Moderno é a sua capacidade para criticar o status quo e a sua coragem para imaginar um mundo melhor, e começar a construí-lo (...) o seu impulso utópico baseava-se numa atitude crítica e numa intenção genuína de mudar o mundo»²⁹.

Após a Segunda Guerra Mundial, as propostas modernistas do início do século, passam finalmente da utopia à concretização real pela necessidade de reconstrução de grande parte das cidades europeias. Contudo, esta reconstrução seria levada a cabo, não pelos envelhecidos pioneiros do Movimento Moderno, mas por uma geração mais nova, ansiosa por aplicar as visões dos mestres.

Estes arquitectos regiam-se pelas propostas delineadas nos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM)³⁰ e mais concretamente nas premissas definidas na *Carta de Atenas*. Os projectos das células habitacionais, a unidade base do urbanismo, realizavam-se de acordo com os princípios enumerados pelo *Existenzminimum*, definidos em 1929 no CIAM II na cidade de Frankfurt, onde se definiu o padrão de habitação mínima. Aqui, na procura de uma solução habitacional para o maior número e colocando-se a questão económica, o problema da habitação deslocou-se para o problema dos mínimos, ou seja, para a redução dos gastos gerais para o mínimo possível. Assim, as últimas tecnologias deveriam ser utilizadas para potenciar o maior número ao menor custo e a introdução de uma boa iluminação, ventilação e luz solar nas habitações permitiria que as suas dimensões se reduzissem consideravelmente. Contudo, durante a reconstrução europeia, aos ideais de princípio socialista e progresso humano dos mestres pioneiros do Movimento Moderno e dos CIAM sobrepunham-se agora as forças do mercado capitalista, levando a uma versão *cost-efficient* desses mesmos princípios.

Também os novos planos urbanos eram traçados de acordo com os princípios definidos na *Carta de Atenas*, redigida após o CIAM IV de 1933, a bordo de um navio de Marselha a Atenas, no qual se enfrentou o problema da cidade. Nos princípios do quarto

²⁹ HEYNEN, Hilde - *Utopia, critique and contemporary discourse*. [Em linha]. (Tradução da autora)

³⁰ Os Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna foram fundados em 1928 em La Sarraz, Suíça. A organização tinha como objectivo a formalização dos princípios do Movimento Moderno e a apologia da arquitectura e do urbanismo como ferramentas para o progresso económico, político e social do Estado. Os CIAM chegam ao fim em 1959. In BENEVOLO, Leonardo - *Historia de la arquitectura moderna*, p. 512-516.



12. Vitry sur Seine, subúrbios de Paris. Expansão urbana realizada entre 1950-70. Fotografia actual.

13. Les Agnettes: Gennevilliers, subúrbios de Paris. Expansão urbana realizada entre 1950-70. Fotografia actual.

congresso lia-se: «O zonamento, que tenha em conta as funções essenciais – habitação, trabalho e recreio – trará ordem ao território urbano. O tráfego, a quarta função, deverá ter um único objectivo: levar as outras três funções a comunicarem eficientemente»³¹.

Assim, aplicando as ideias de zonamento previstas na *Carta de Atenas*, a cidade dividir-se-ia em três funções essenciais: habitar, trabalhar e descansar. A célula habitacional seria o elemento base do urbanismo, a proporção entre os volumes construídos e os espaços livres seria repensada a favor da autonomia do edifício e a circulação seria a função que permitia a deslocação entre as diferentes zonas do espaço urbano, devendo ser realizada de modo a permitir a máxima economia de tempo.

O que a *Carta de Atenas* não previa era que os novos planos urbanos, sujeitos a uma repetição e massificação exaustiva da mesma fórmula durante a reconstrução europeia, resultavam na criação de ambientes abstractos e monótonos. O urbanismo, como o trabalho, era automatizado, assemelhando-se a uma linha de montagem. Em vez da eficiência pretendida pela natureza essencialmente funcional do urbanismo promovido pelos CIAM, a homogeneização e o anonimato dos espaços davam lugar à desorientação. De 1950 a 1960, iniciam-se os planos para a expansão da cidade de Paris, atingindo uma escala comparável às alterações urbanas promovidas por Haussmann no século anterior. A realização dos principais pontos do programa, «os ermos *'grand ensembles'* construídos na periferia das cidades francesas, a projecção de uma série de *'villes nouvelles'*, e os planos para reformular Paris como um centro europeu modernizado»³², revelavam-se desastrosos e cúmplices na criação de um comportamento mecânico e racionalizado para o *Homo Faber* no próprio espaço da cidade.

Os *grands ensembles* falhavam na resolução do problema de escassez de habitação da cidade de Paris: as rendas permaneciam elevadas, o saneamento inadequado, e os prédios sobrelotados por uma nova vaga de êxodo rural e retornados das colónias francesas. O seu carácter alienante e discriminatório era acentuado pela sua localização às portas da cidade, nas *villes nouvelles* que, para além de uma deslocalização espacial em relação às mais-valias do espaço urbano, obrigava a uma deslocação quotidiana em transporte público, na sua maioria, ou automóvel privado, o que diminuía consideravelmente a disponibilidade de tempo livre para o usufruto do seu direito à cidade. Para além disso, o plano de reforma das áreas históricas parisienses e a consequente remoção das populações indígenas, na sua maioria da classe trabalhadora, para os *grands ensembles* ameaçava a perda de

³¹ Cf. CORBUSIER, Le. In SADLER, Simon – *The situationist city*, p.24. (Tradução da autora)

³² SADLER, Simon – *The situationist city*, p.49. (Tradução da autora)

diversidade cultural em prol de uma homogeneização promovida pelo capitalismo e pelo Estado-Providência. Todo o programa tornava visível uma tendência de organização do quotidiano promovido pelas instituições de poder, e o projecto, desta feita de engenharia social, controlava não só o desenho da cidade, mas o ritmo social, cultural e económico do dia-a-dia, promovendo um estilo de vida ideal e a uniformização dos comportamentos colectivos.

O homem – o *Homo Faber* – passivo e submisso encontrava o seu quotidiano reduzido a um ritual repetitivo: acordava para ir trabalhar, deslocava-se de um local para o outro através dos espaços de circulação, que eram agora meros canais de transição, e «ao fim do dia, o homem troca a sua fábrica para trabalhar pela sua fábrica para comer e dormir»³³ regressando à sua habitação, confortável somente sob a forma de bens materiais. A utópica *Ville Radieuse* necessitava, para ser perfeita, do poder da simplificação, mas a realidade do quotidiano não era assim tão simples. Com as convulsões sociais, políticas e ideológicas do período entre guerras, as utopias desapareciam para serem reactivadas entre os anos 50 e os anos 70.³⁴

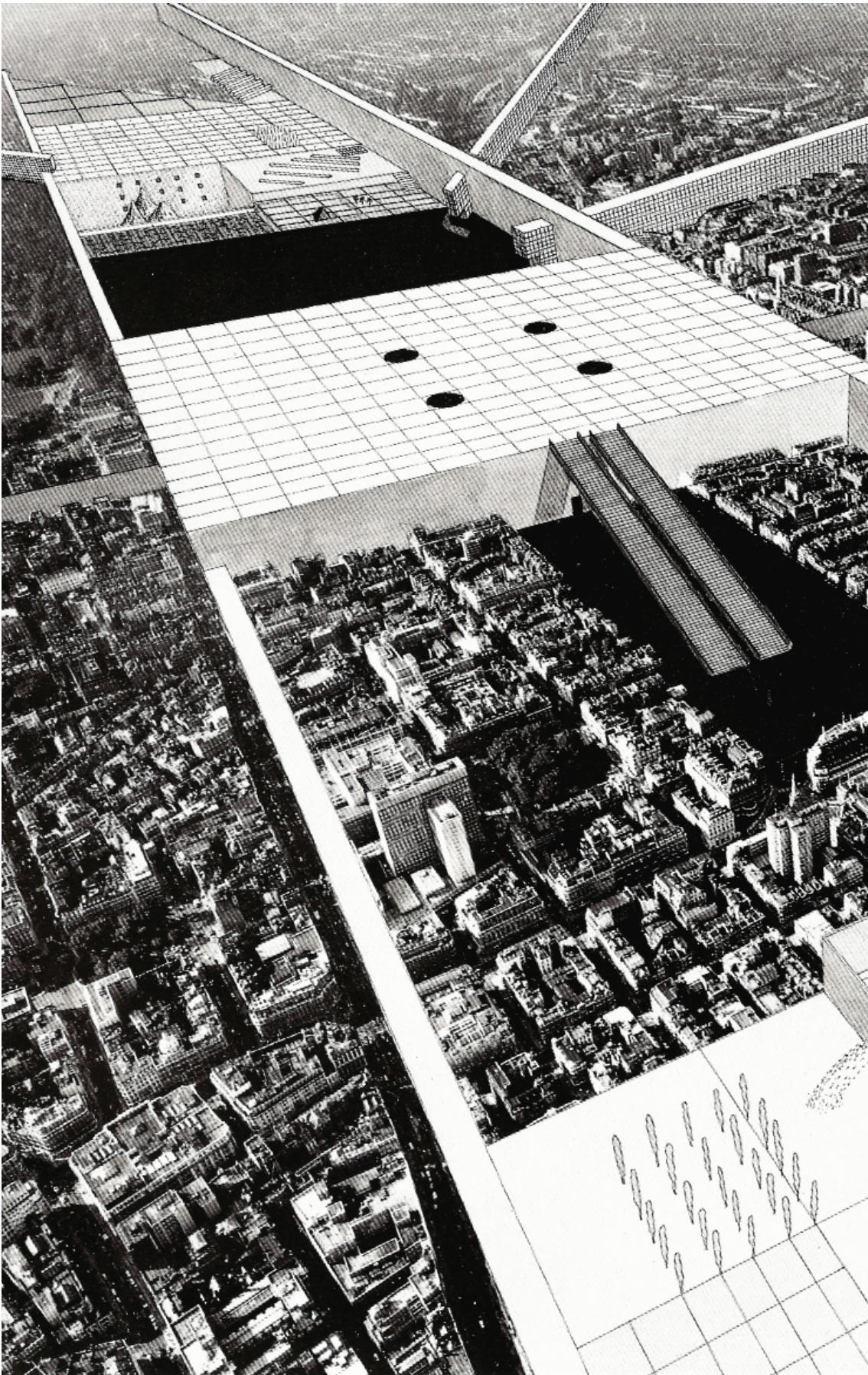
Num novo contexto sociocultural as utopias destas décadas não podiam ter a ingenuidade da utopia moderna. A crença dos CIAM nas ciências exactas e na existência de necessidades fundamentais comuns à humanidade negligenciava as necessidades do homem, ao nível psicológico e cultural, como viriam a explicitar as emergentes ciências humanas como a sociologia, a antropologia e os estudos culturais. A procura do homem perfeito representado na abstracção e purismo do Modernismo, ignorava a complexidade e contradição inerente à vida humana. Deste modo, a crença num progresso potenciado pela máquina e pelo racionalismo desaparecia e perdia-se a confiança na existência de uma única verdade de relevância universal.

Começando com um certo optimismo, as utopias destas décadas rapidamente se negativizam, caindo mesmo na distopia. Conscientes da impossibilidade de realizar a utopia moderna, a utopia torna-se crítica, diversifica o seu campo e concentra-se em propor outras possibilidades, como explicita Heynen:

«Na curta história das mega-estruturas podemos observar a reversão da utopia para a distopia, do optimismo activista para a crítica e o pessimismo. (...) As imagens são pouco dadas a interpretações como prenúncios de um futuro ideal; aparecem antes como

³³ Cf. CALDER, Angus. In SADLER, Simon – *The situationist city*, p. 7. (Tradução da autora)

³⁴ Mais concretamente 1972, ano em que Rem Koolhaas cria, segundo Hilde Heynen, a última utopia até aos nossos dias. Vide. HEYNEN, Hilde - *The antinomies of utopia: Superstudio in context*. [Em linha]



14. *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*, Rem Koolhaas, 1972.

comentários multifacetados sobre a impossibilidade de dar à utopia uma forma concreta. (...) Mesmo sendo perfeitamente previsível que esta alternativa também não seja ideal, é no entanto crucial explorá-la como um caminho possível na melhoria da vida para todos. Isto é o que as experiências utópicas da década de 60 exploravam em toda a sua ingenuidade e crueza»³⁵.

A utopia da década de 60 é uma utopia para o *Homo Ludens*, crítica e diversificada, abrindo um leque, não de ideais, mas de possibilidades que este homem pode construir para si.

Como escreve Schrijver, a introdução das ciências humanas no debate arquitectónico originou uma nova sensibilidade para com os padrões de apropriação espacial substituindo a noção moderna de pura quantificação espacial. Assim, de um paradigma mecânico passa-se a um paradigma social, e da cidade mecânica passa-se à cidade vivenciada. Schrijver continua explicando que o mesmo se verifica no homem para o qual a arquitectura agora constrói: este passa de uma metáfora mecânica – ser racional, funcional e eficiente – para uma metáfora sociopsicológica – ser criativo, participante e livre – identificada no *Homo Ludens*³⁶.

No espaço da cidade, controlado pela política paternalista e pela regulação tecnocrática, deseja-se a inserção da auto-determinação cívica e da deriva lúdica. A uma ‘imagem’ do espaço, opõe-se a ‘experiência’ do espaço³⁷. Aceita-se sobretudo o confronto consciente com a realidade e as possibilidades criativas que daí podem advir. Ou como escreve Vaneigem: «Temos um mundo de prazer para ganhar, e nada a perder senão tédio»³⁸.

³⁵ HEYNEN, Hilde - *The antinomies of utopia: Superstudio in context*. [Em linha]. (Tradução da autora)

³⁶ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s’ architecture*, p. 65-66.

³⁷ *Ibidem*, p. 159.

³⁸ VANEIGEM, Raoul – *The revolution of everyday life*, p. 279. [Em linha]. (Tradução da autora)

2. A MODERNIDADE CRITICADA: REVISÃO E RUPTURA

«Corre camarada, o velho mundo está atrás de ti»³⁹

As críticas ao Movimento Moderno realizadas pelas camadas mais jovens a partir da década de 50 vão assumir duas posições diferentes: uma de revisão e outra de ruptura. A primeira nasce dentro dos próprios CIAM, a segunda da multidisciplinaridade que se vive nestas décadas. A primeira trabalha dentro do Estado-Providência e do sistema capitalista, a segunda contesta os sistemas vigentes. Uma posição pretende reformar os princípios do Movimento Moderno, a outra abandonar radicalmente qualquer relação com este.

Este capítulo pretende explicitar estas duas vertentes críticas e a sua relação com o conceito de *Homo Ludens*.

³⁹ ANÓNIMO, slogan escrito nas ruas durante a revolta de Maio de 1968 em Paris. In LICHFIELD, John - *Signs of the times: the sayings and slogans of 1968*. [Em linha]. (Tradução da autora)

2.1. Revisão optimista

A revisão do Movimento Moderno traduz-se no regresso aos princípios pioneiros do mesmo. Optimista, este grupo crítico acredita no papel progressista da arquitectura; por isso deseja que se tornem realidade as utopias que propõem. Contudo, estas já não serão motivadas pela procura de uma visão idealizada da realidade, mas pela aceitação de uma realidade mais complexa e em constante transformação. A uma interpretação modernista, abstracta e simplista do dia-a-dia, adicionam camadas de informação, retirada das possibilidades que o quotidiano social e cultural do *Homo Ludens* (e já não o quotidiano produtivo do *Homo Faber*) pode potenciar.

A revisão surge dentro dos próprios CIAM onde o consenso começava a ser difícil de atingir. Com o proliferar do Estilo Internacional⁴⁰, devido sobretudo à evolução dos meios de comunicação, os princípios modernistas seriam submetidos a diferentes realidades perdendo o seu carácter unitário, como explica Goldhagen:

«Enquanto o Movimento Moderno se tornava codificado, e enquanto novos temas emergiam, dada a propensão intrínseca do modernismo a evoluir e a reinventar-se e dadas as mudanças políticas, sociais e culturais dramáticas nas décadas posteriores a 1930, a frágil coligação de arquitectos e teóricos que se formou à volta da metáfora polivalente da máquina dividiu-se. Estes novos temas, à volta de questões sobre identidade regional, comunal e individual, obrigavam a um vocabulário heterogéneo, que acabava por reflectir com mais precisão a natureza plural do próprio modernismo»⁴¹.

Esta situação reflecte-se nos últimos CIAM onde os vários grupos participantes, pertencentes a gerações e geografias variadas, comprometidos em buscas cada vez mais

⁴⁰ O termo foi cunhado por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson em 1932, aquando da realização da exposição “Modern architecture: an international exhibition” no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. A exposição pretendia identificar e categorizar as características comuns do Movimento Moderno, no momento em que a sua influência se estendia para além da Europa até ao continente americano. A pureza dos volumes, a sua autonomia, o uso de materiais como o ferro, o vidro e o betão armado; e o absentismo do ornamento eram os princípios a ter em conta na definição de uma estética modernista. O termo ficou conotado com a mera aplicação da estética modernista - e não dos seus ideais progressistas - às encomendas corporativistas e institucionais do estado capitalista e burocrata do II pós-guerra. In [Wikipedia](#) [Em linha]. In GOLDHAGEN, Sarah Williams – Coda: reconceptualizing the Modern. In GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. - *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, p. 309-310.

⁴¹ GOLDHAGEN, Sarah Williams – Coda: reconceptualizing the Modern. In GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. - *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, p. 319. (Tradução da autora)



15. O fim dos CIAM após o congresso de Otterlo, 1959.

16. Encontro informal do Team X.

heterogêneas entram em desacordo e conflito entre si⁴². Walter Gropius, um dos mestres pioneiros do Movimento Moderno, assumia que «os jovens estão a ver mais longe que nós»⁴³. São então os mais jovens, que não estiveram na fase inicial do movimento e que apresentam os seus projectos baseando-se numa aproximação mais informada à realidade urbana, que são encarregues de organizar o CIAM X. Este terá lugar em Dubrovnik no ano de 1956 sem a presença dos mestres, pois «a imersão na cultura popular, e o prazer e não a frustração face ao fragmentário caos da cidade real, era melhor ser deixado para os mais jovens»⁴⁴.

Em 1959, um novo encontro – que seria em teoria o XI CIAM – ocorre em Otterlo e assinala o fim definitivo de uma metodologia comum válida à escala internacional. O novo método de trabalho introduzido é pragmático e empírico e não sistematizador, evitando a definição de dogmas ou doutrinas universais, e fazendo com que as ideias retiradas das reuniões sejam agora o somatório das ideias de cada membro⁴⁵. «Desaparece assim a finalidade fundamental da série de congressos, e os participantes, na sua última reunião, decidem separar a sua actividade da sigla dos CIAM, pondo assim fim à instituição»⁴⁶.

O jovem comité, organizador do CIAM X, adaptará mais tarde a designação de Team X, que terá como núcleo duro Jaap Bakema, Georges Candilis, Peter e Alison Smithson, Aldo van Eyck e Giancarlo de Carlo. O Team X, nascido no seio do Movimento Moderno, definir-se-á como uma plataforma de discussão para a actualização dos princípios e da linguagem do movimento.

Corria neste grupo a consciência de que «cada período de tempo requer uma linguagem constituinte, um instrumento para confrontar os problemas colocados pelo seu tempo. Deste modo a linguagem da arquitectura deve evoluir para um instrumento mais rico, para resolver os problemas do quotidiano»⁴⁷.

Para eles, a actualização da linguagem moderna passava pela necessária inserção, na prática projectual, da importância da convenção, da tradição e do quotidiano. O Team X não defendia a substituição do método cartesiano, o abandono da estrutura e do processo de repetição, mas exigia destes uma vitalidade e uma coerência espacial, obtida pela adição

⁴² BENEVOLO, Leonardo – *Historia de la arquitectura moderna*, p. 941.

⁴³ BOSMAN, Jos – Team 10 out of CIAM. In RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den, ed. - *Team 10: 1953-81: in search of a utopia of the present*, p.247. (Tradução da autora)

⁴⁴ SADLER, Simon – *The situationist city*, p. 29. (Tradução da autora)

⁴⁵ MONTANER, Josep Maria – *Depois do Movimento Moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, p. 31. (Tradução da autora)

⁴⁶ BENEVOLO, Leonardo – *Historia de la arquitectura moderna*, p. 942. (Tradução da autora)

⁴⁷ BOYER, M. Christine – The Team 10 discourse: keeping the language of modern architecture alive and fresh. In RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den, ed. - *Team 10: 1953-81: in search of a utopia of the present*, p. 266. (Tradução da autora)



17. Crianças a brincar na rua, Bethnal Green, Londres. Fotografia de Nigel Henderson, 1948-52.

de níveis de complexidade retirados da análise concreta do quotidiano de determinado local⁴⁸. À hierarquia funcional da *Carta de Atenas* sobrepunham uma hierarquia de associações sócio-espaciais revistas na casa, na rua, no distrito e na cidade⁴⁹.

«Eles defendiam que comunidades não são abstracções, mas associações de pessoas; que as pessoas devem aprender a re-identificar-se com um sentido de lugar, de modo a evitar a alienação; que lhes deve ser permitido experienciar uma nova mobilidade, tanto social como física; e, a estas três características de ‘associação’, ‘identidade’ e ‘mobilidade’ deve ser dado livre arbítrio, de modo a afectarem o padrão estrutural das comunidades enquanto estas crescem e mudam»⁵⁰.

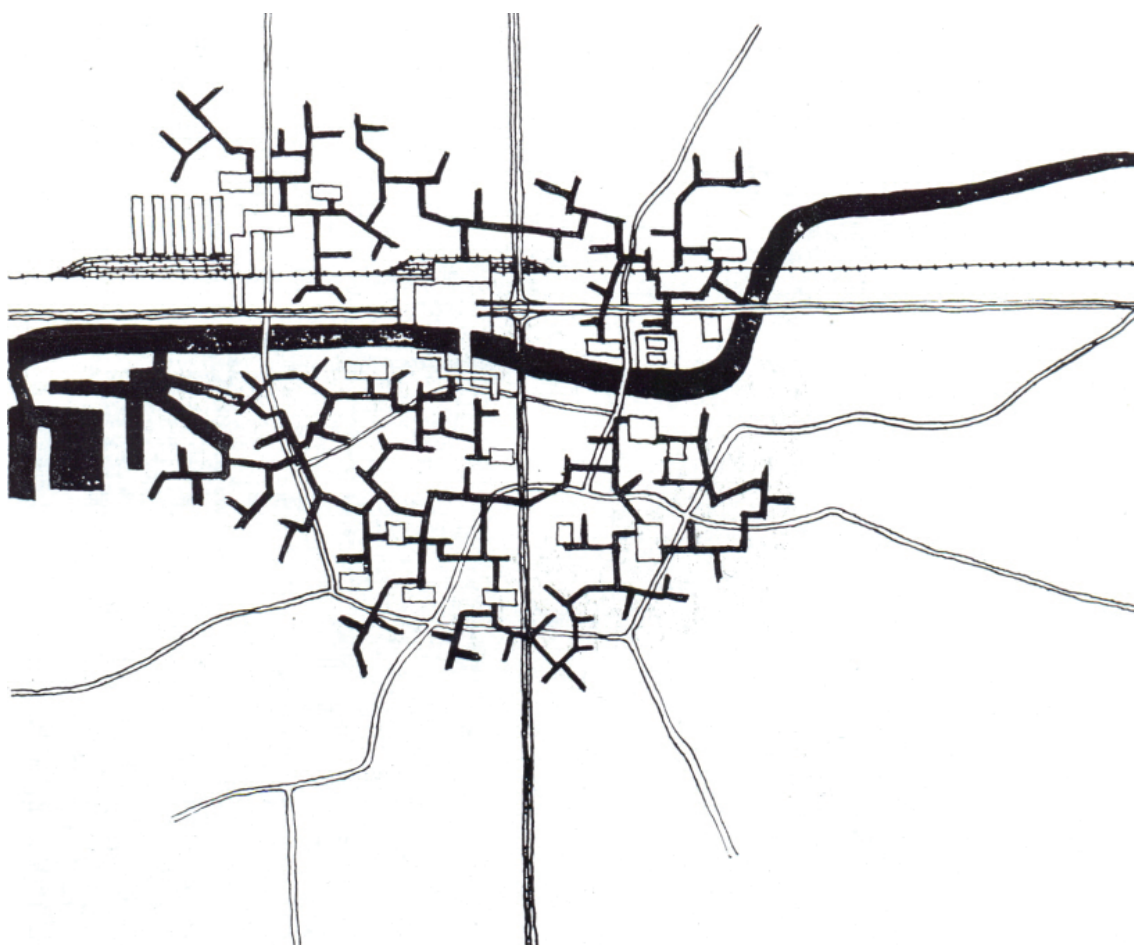
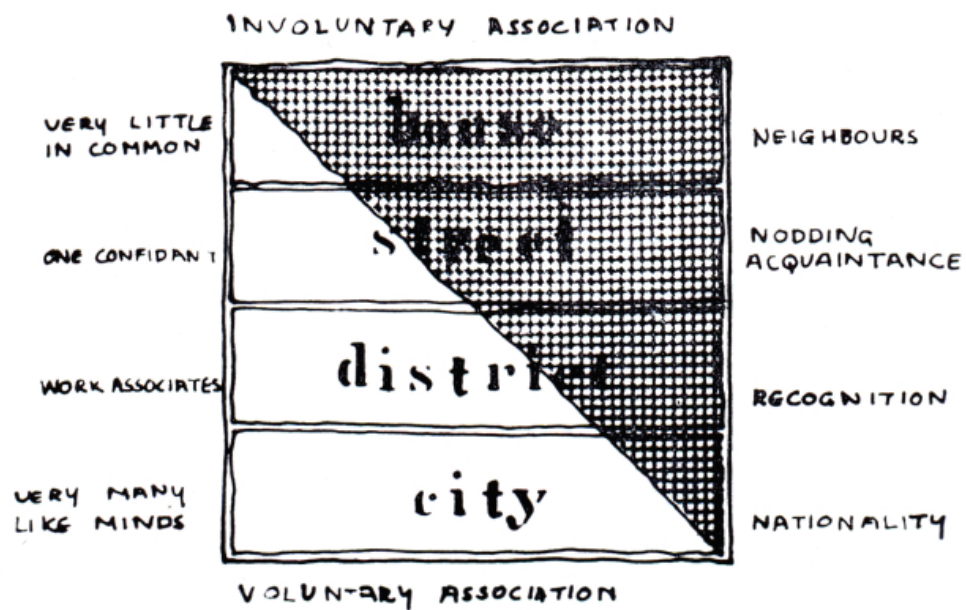
A preocupação metodológica com o específico, a integração e o crescimento e mudança ao longo do tempo procuravam ser, não um corte com as premissas modernas, de universalidade, autonomia e estaticismo, mas uma revisão assente em valores qualitativos, agora na ordem do dia. Assumiam assim uma atitude de continuidade crítica, permeável à mudança. Goldhagen resume explicitamente a posição destes arquitectos, a que chama reformistas:

«Reformadores todos, eles aceitavam a democracia capitalista [e o Estado-Providência] e a tecnologia industrial, e procuravam simbolizar e acomodar os aspectos positivos do dinamismo inflexível, mobilidade e modos de análise racionais da sociedade moderna. Contudo eles também queriam emendar as consequências perniciosas desses mesmos aspectos da vida moderna – a desorientação do indivíduo causada por um dinamismo interminável; o sentido de deslocação da comunidade e do lugar causado por uma mobilidade cada vez mais acelerada; o ignorar do fenomenológico e do emotivo causado por um racionalismo insistente. Procuravam situar os utilizadores dos seus edifícios, socialmente e historicamente, no espaço e no tempo, e criar o que se pode chamar de um modernismo situado. (...) Os modernistas situados usaram o plano livre não pelo seu racionalismo tectónico mas pelo dinamismo espacial que permitia; usaram a transparência não para evidenciar o potencial dos novos materiais mas para ampliar a sua ambição de criar uma relação integrada entre o edifício e o lugar; usaram formas abstractas mas evitaram alusões à máquina. As suas

⁴⁸ BOSMAN, Jos – Team 10 out of CIAM. *Ibidem*, p. 249.

⁴⁹ WELTER, Volker M. - In-between space and society: on some British roots of Team 10's urban thought in the 1950s. *Ibidem*, p. 260.

⁵⁰ BOYER, M. Christine – Architectural Design and the writings of Alison and Peter Smithson (1953-75). *Ibidem*, p.199. (Tradução da autora)



18. Diagrama de hierarquia de associações, Alison e Peter Smithson.

19. *Golden Lane City*, Alison e Peter Smithson, 1952.

energias projectuais concentraram-se menos na produção em massa, no racionalismo e na expressão tectónica, e mais no programa, no sítio, no contexto, nos materiais, e no percurso do corpo pelo espaço. (...) Os modernistas situados, todos reformadores, focaram-se na criação de um idioma arquitectónico que promovesse a liberdade individual, reforçando um sentido de lugar, e fortalecendo os laços comunitários»⁵¹.

Os Smithson, de grande importância na produção teórica promovida pelos Team X, vão apresentar em 1952 o projecto *Golden Lane City* – a partir do qual desenvolvem a ideia de *cluster* - em oposição à *Ville Radieuse* de Le Corbusier. O seu trabalho inicia-se assumindo que é tarefa da nova geração de arquitectos «*re-identificar o homem com a sua casa, a sua comunidade, a sua cidade*»⁵².

Segundo o casal, a sociedade compõe-se primariamente por uma rede de relações humanas, cujas características determinam a coerência e eficácia da sociedade, mas sobretudo constituem o principal alimento da satisfação humana. O urbanismo moderno, assente num princípio funcional – e portanto no isolamento arbitrário das diferentes partes que constituem uma comunidade - ignora que os grupos sociais não se criam somente pela localização geográfica, mas sobretudo pela partilha de interesses comuns e de interdependências físicas e psicológicas, promovidas por uma comunicação constante⁵³. Assim, «*a criação de grupos não arbitrários e de comunicações efectivas são as funções primárias do planeador. O grupo básico é obviamente a família, tradicionalmente o grupo seguinte é a rua, depois o distrito [bairro], e finalmente a cidade. (...) A rua implica uma comunidade de contacto físico; o distrito uma comunidade de conhecimento; e a cidade uma comunidade de contacto intelectual*»⁵⁴.

Com este objectivo em mente, a habitação surge como o elemento primário, posicionando-se entre a família e a sociedade. A organização destas deverá definir a rua como o elemento secundário. A rua é uma extensão da casa e um filtro na relação com o mundo. O conjunto e a organização das ruas definirão o terceiro elemento, o bairro. A cidade será um conjunto de distritos⁵⁵.

Para cumprir com a ideia de manutenção de uma variedade de grupos e da

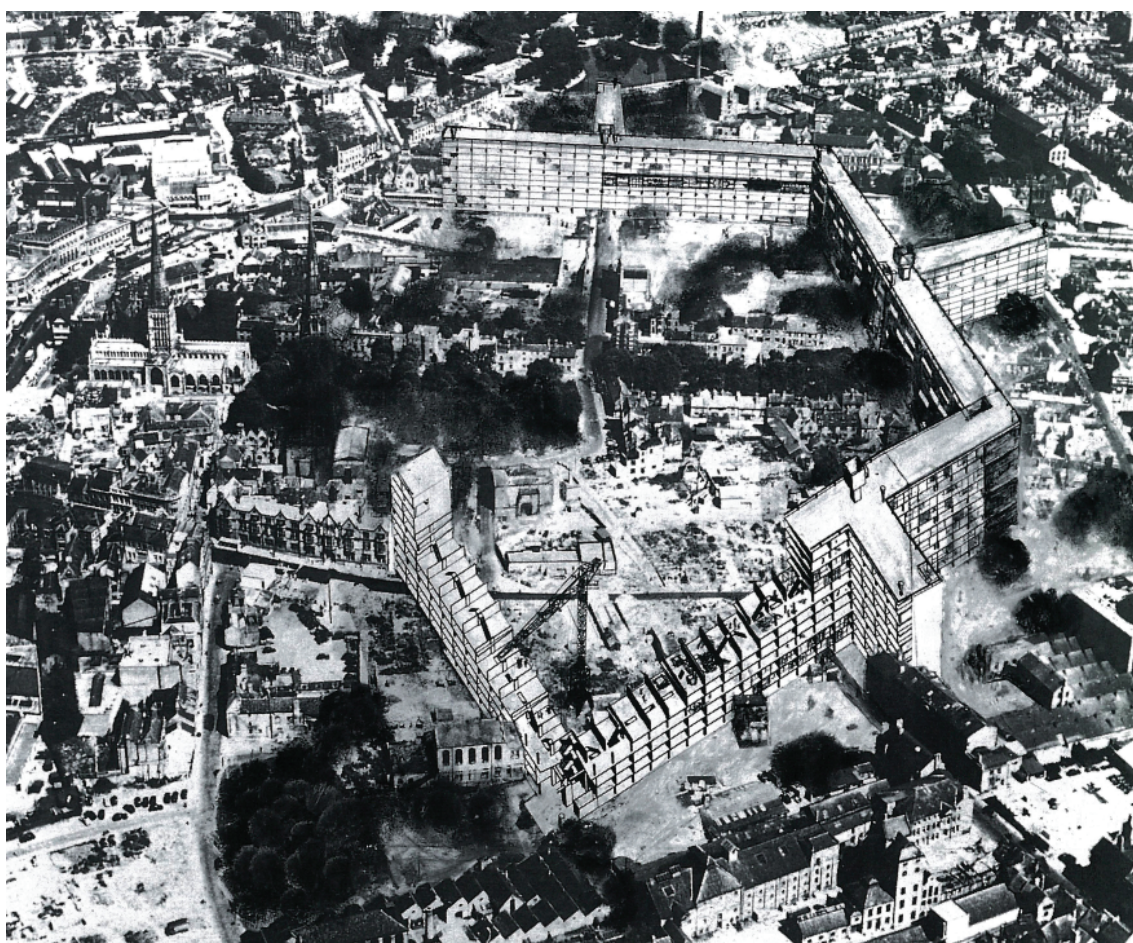
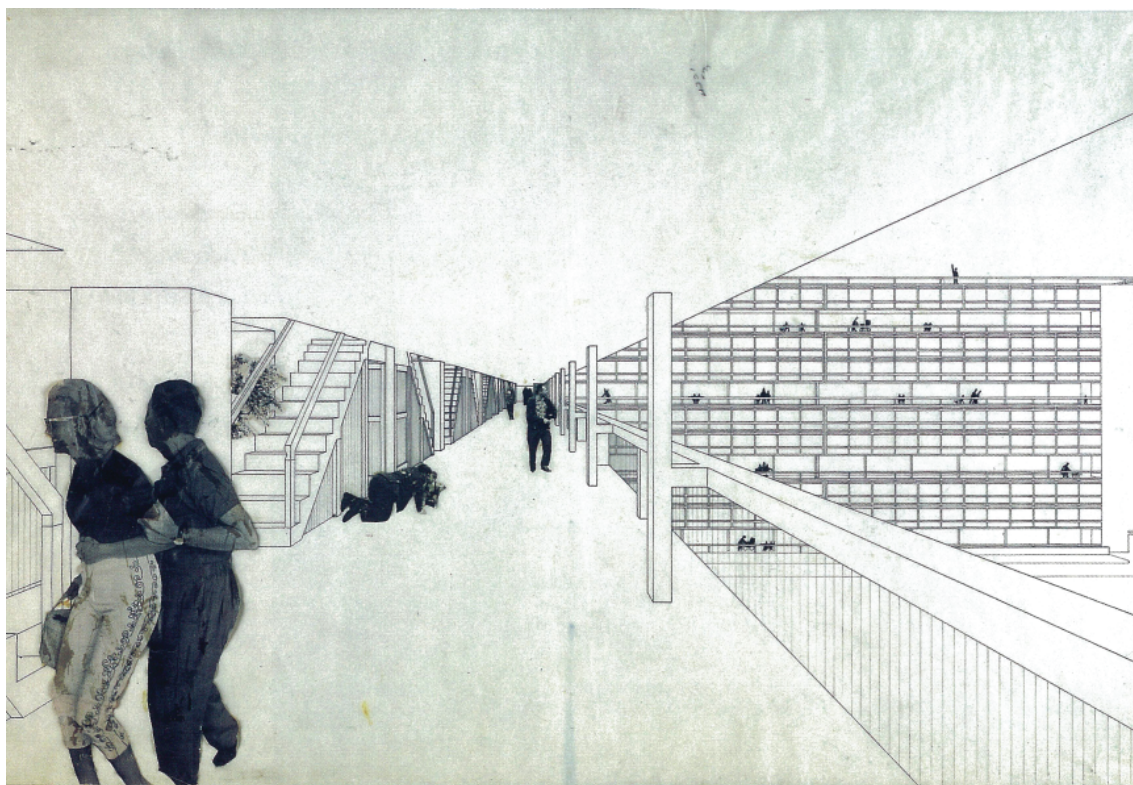
⁵¹ GOLDHAGEN, Sarah Williams – Coda: reconceptualizing the Modern. In GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. - *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, p. 306 e 312. (Tradução da autora)

⁵² SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter - *Ordinariness and light: urban theories 1952-60, and their application in a building project 1963-70*, p.18. (Tradução da autora)

⁵³ *Ibidem*, p.42.

⁵⁴ *Ibidem*, p.43 e 48. (Tradução da autora)

⁵⁵ *Ibidem*, p. 44-48.



20. Fotomontagem de uma 'rua no ar' com Marilyn Monroe e Joe DiMaggio, Alison e Peter Smithson, 1953.

21. A ideia de *Golden Lane City* concretizada sobre o tecido existente da cidade, Alison e Peter Smithson, 1953.

comunicação entre eles, os Smithson definem a necessidade de contrariar a expansão urbana promovida pelo modernismo através do aumento da densidade. Consequentemente, definem a necessidade de construção em altura para o aumento da densidade, mas fazem-no criticando os *immeuble-villes* de Le Corbusier, pela sua incapacidade de promover relações de vizinhança e amizade dada a inexistência de comunicações horizontais e pela ineficácia das comunicações verticais em funcionarem como espaços de sociabilização⁵⁶. Com o projecto *Golden Lane* pretendem mostrar que «viver em altura não significa viver como pássaros em gaiolas. (...) Podemos viver em cada nível, e não estar somente lá enfiados. Não estando sempre a retomar ao chão mas vivendo uma vida completa ao virar da esquina bem como em nossa casa»⁵⁷.

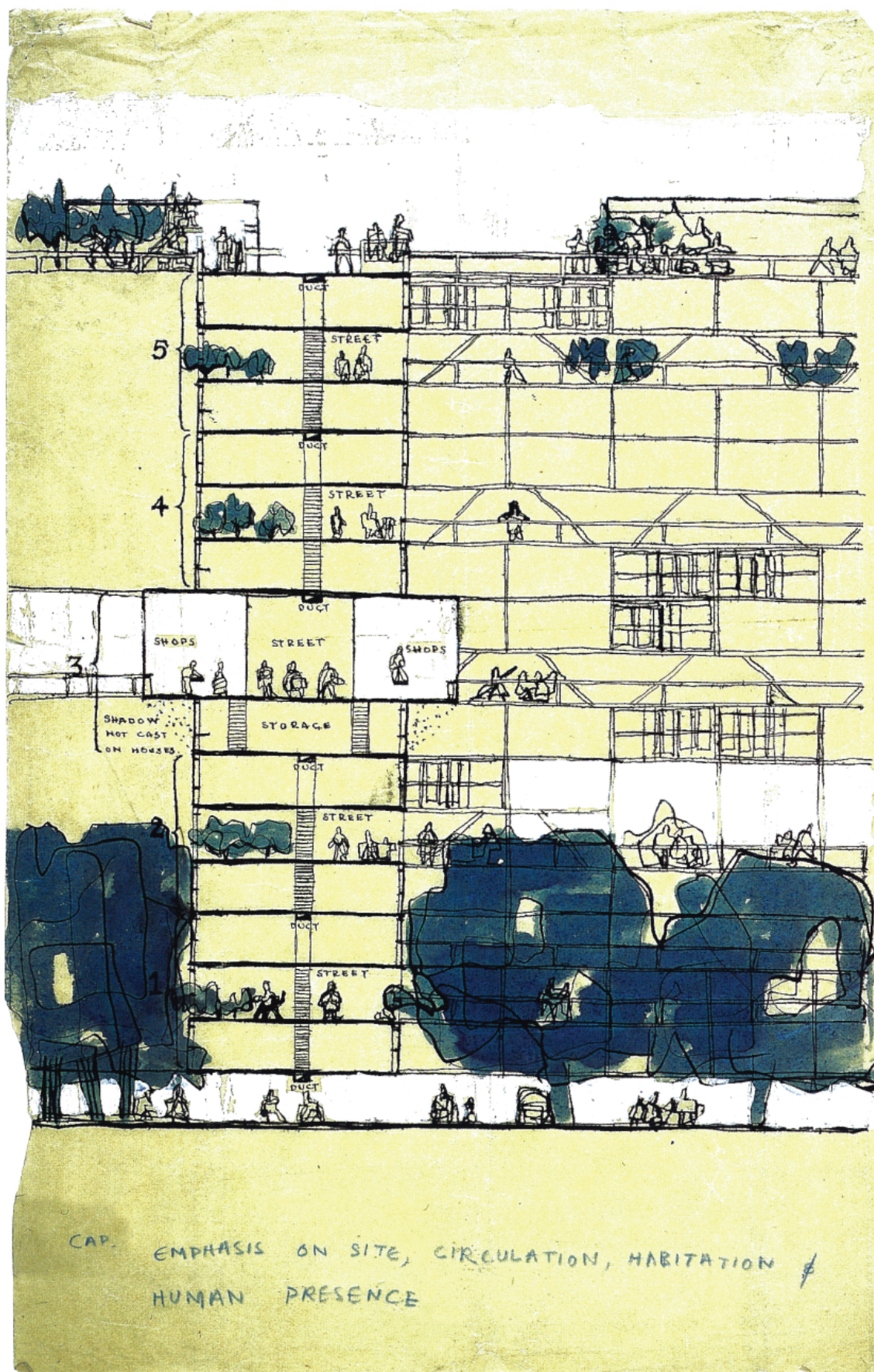
Prevêem assim a criação de volumes, já não autónomos mas em conexão e interdependência, que não só incorporam a habitação, mas também a sua organização, definindo a rua. A partir daqui, Peter and Alison Smithson, definem o conceito «*streets-in-the-air*» (ruas no ar), como uma crítica directa ao corredor central da *unité d'habitation* de Le Corbusier:

«O nosso objectivo é criar uma verdadeira ‘rua no ar’, tendo cada ‘rua’ um largo número de pessoas dependentes dela para acesso, e em adição sendo algumas ruas vias principais – ou seja, levarem a lugares – de modo a adquirirem características especiais – a serem identificáveis de facto. Cada parte de cada ‘rua no ar’ terá pessoas suficientes a aceder a partir dela para se tornar uma identidade social e estará ao alcance de um número elevado de ruas ao mesmo nível. As ruas serão lugares e não corredores ou varandas. Onde uma rua for puramente residencial, a casa individual e o jardim irão providenciar o mesmo padrão vivenciado de uma rua ou praça verdadeiras – nada se perde e a elevação é ganha. As principais vias podem acomodar pequenas lojas, caixas de correios, quiosques de telefone, etc. – o bloco de apartamentos desaparece e a vida na vertical torna-se uma realidade. (...) Os ‘quintais-jardim’, contíguos à rua, trazem a vida extra-muros da casa – jardinagem, reparação de bicicletas, marcenaria, criação de pombos, jogos de crianças, etc. – para a rua, identificando o homem com a sua casa e a sua rua. As casas sendo ‘isoladas’, ‘semi-isoladas’ ou em ‘terraço’ (cada andar difere) assumem a escala de uma casa de campo de acordo com as escalas de conforto e áreas exigidas»⁵⁸.

⁵⁶ *Ibidem*, p.51.

⁵⁷ *Ibidem*, p.34-35. (Tradução da autora)

⁵⁸ *Ibidem*, p. 86-87. (Tradução da autora)



22. Secção da Golden Lane City, Alison e Peter Smithson, 1952.

As *ruas no ar*, como um sistema de interconexão destinado a pedestres, não respondem somente a uma necessidade funcional de distribuição e circulação mas criam espaços apropriáveis e com identidade própria. Promovem a associação de conjuntos habitacionais e uma reorganização das densidades urbanas. O seu conjunto define diferentes identidades, atribuindo a cada bairro características específicas e assim promovendo uma variação qualitativa nas diferentes partes da cidade. A articulação dos bairros é feita pela análise de padrões associativos – de uso, de identidade, de movimento. Daqui parte a ideia de *cluster*, como um fenómeno de agregação, não geométrico, mas ordenado. Aplicando este modo de agregação, a toda a área urbanizada, consegue definir-se não um único centro, mas vários, distribuindo as áreas com diferentes intensidades de uso ao longo da comunidade e interligando-as através de vias rápidas urbanas. Deste modo, os elementos urbanos, não são «*largados no chão, como objectos de um edifício industrial, no espaço verde vazio onde o seu impacto é zero, e onde só trabalham a meio gás*»⁵⁹ mas relacionam-se e dependem uns dos outros originando espaço social.

O que os Smithson procuram com a *Golden Lane City*, e no fundo os restantes membros do Team X, é uma arquitectura e uma cidade mais complexa, capaz de dar sentido a ideias como mudança, crescimento, fluxo e vitalidade social. De certo modo, acreditam que «*a cidade inteira deve ser reorganizada como uma série de ‘círculos’ concêntricos: a família na sua casa privada, a vizinhança, o bairro, um conjunto de bairros, e, finalmente, a cidade como um todo*»⁶⁰ promovendo a construção social e cultural do *Homo Ludens* assente na interdependência e na conexão com os seus semelhantes.

Para eles, o trabalho do arquitecto seria o de definir uma estrutura, que promovesse relações sociais de proximidade e encontro, mas só até ao ponto a partir do qual o *Homo Ludens* pudesse intervir e apropriar-se do espaço. Em prol do quotidiano criativo do *Homo Ludens* desejavam encontrar uma relação entre forma física e necessidade social e cultural, ou seja, desejavam «*planear o não planeável, orquestrar o imprevisível, concretizar o intangível*»⁶¹. Mas delimitar a expressão da criatividade humana a uma estrutura pré-concebida revelar-se-ia uma tarefa impossível.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 185. (Tradução da autora)

⁶⁰ WAGENAAR, Cornelis – Bakema and the fight for freedom. In GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. - *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, p. 319. (Tradução da autora)

⁶¹ HIGHMORE, Ben – Rescuing optimism from oblivion. In RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den, ed. - *Team 10, 1953-81: in search of a utopia of the present*, p.274. (Tradução da autora)

2.2. Ruptura experimentalista

A ruptura com o Movimento Moderno constitui-se por uma grande diversidade de posições, unidas no objectivo de questionar a ordem estabelecida em prol da liberdade individual. Para tal, e como *modus operandi*, esta vertente crítica procura «*provocar revelações Nietzscheanas que forçassem as pessoas a ‘confrontar a realidade com o que não era’, chocando-as a conceptualizar uma sociedade diferente que as tornasse, (...), ‘conscientes das suas possibilidades’*»⁶². Este conjunto crítico assinala por isso, de maneira definitiva, o fim da esperança numa visão contínua e homogénea proposta desde o início do século XX, assinalando por outro lado a entrada no universo intelectual do pluralismo e da descontinuidade⁶³, consequência do relativismo cultural e social estabelecido desde a década de 50.

A ruptura com o Movimento Moderno concretiza-se pela introdução de diferentes metodologias na abordagem à arquitectura e ao urbanismo, que segundo Violeau: «*(...) era uma questão de experimentação e não de prática, de radical e subjectiva experimentação e não de realização de um projecto no sentido arquitectónico da palavra. (...) não era tanto o resultado que importava, mas a experiência, o processo em si: o que teve lugar e como esse ponto foi atingido*»⁶⁴.

Como resultado, as propostas apresentadas são mais experimentais, não pretendendo impor modelos ou mesmo, por vezes, objectos a edificar, mas antes gerar um leque de possibilidades para a prática disciplinar, para o dia-a-dia e para a cidade. O principal objectivo passa a ser a construção da liberdade individual, obtida pela renúncia da produção e imposição de modelos de comportamento e pela evocação das capacidades criativas do usuário⁶⁵. Duas atitudes de ruptura – uma empírica e outra utópica - irão ser adoptadas por esta vertente crítica. A primeira será realizada através da aceitação e deformação do existente pelo indivíduo e a segunda por propostas mega-estruturais de futuras utopias urbanas.

A ideia de mudança e crescimento promovida anteriormente pelos Team X será levada ao extremo pelos conceitos de temporário e efémero, registados no evento, na performance e na adaptabilidade permanente das mega-estruturas que propõem. A ideia

⁶² GOLDHAGEN, Sarah Williams – Coda: reconceptualizing the Modern. In GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. – *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, p. 305. (Tradução da autora)

⁶³ MONTANER, Josep Maria – *Depois do Movimento Moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, p. 111.

⁶⁴ VIOLEAU, Jean-Louis – A critique of architecture: the bitter victory of the Situationist International. In GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. – *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, p. 251. (Tradução da autora)

⁶⁵ MONTANER, Josep Maria – *Depois do Movimento Moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, p. 129.

de mobilidade e fluxo que o Team X introduz resultará na proposição de uma condição permanente de nomadismo, rejeitando um dos principais papéis da arquitectura «*como a incorporação da estabilidade e da relação com o lugar*»⁶⁶. O dever da arquitectura de atender às necessidades e gostos humanos defendido pelo Team X será substituído pela concretização plena dos desejos humanos através da abolição de qualquer determinismo e da elevação de cada cidadão ao papel de construtor da sua própria realidade. Como consequência, alargam-se os limites disciplinares questionando «*a ideia da arquitectura como abrigo, invólucro, ou como significador permanente de valores sociais*»⁶⁷, mas questionando também o próprio papel do arquitecto, da arquitectura e do urbanismo.

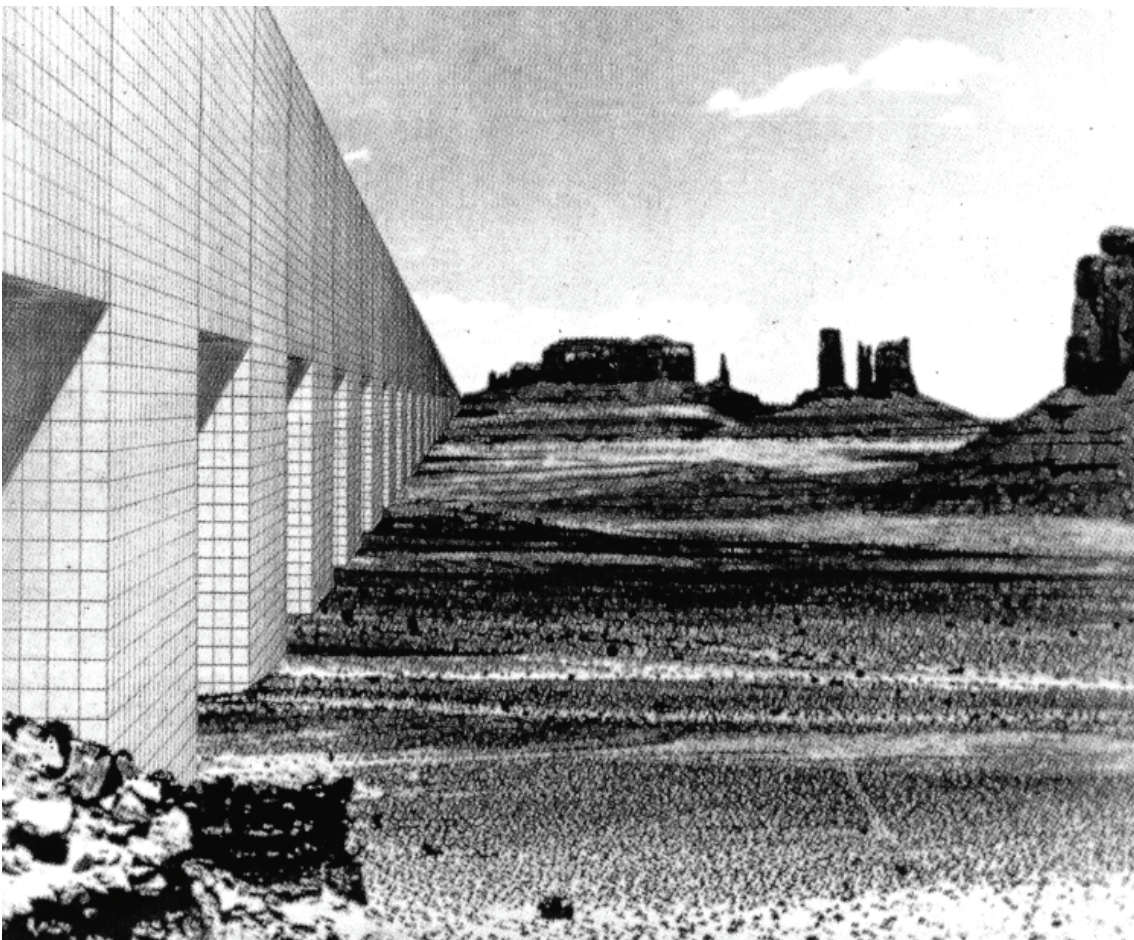
A ideia de mega-estrutura irá ser utilizada frequentemente como uma alternativa urbanística que pode conter em si toda uma cidade. Esta implica a existência de uma estrutura artificial e autoportante de grande escala, na qual unidades estruturais de menor dimensão podiam ser instaladas, desinstaladas ou movidas. Sendo uma estrutura construída por unidades modulares seria capaz de se expandir de modo ilimitado pela superfície do planeta. O seu tempo de vida seria o desejável, mas, à partida, superior ao das unidades estruturais de menor dimensão nela instaladas⁶⁸. A ideia de mega-estrutura implicava uma separação entre hardware e software: o primeiro englobaria a estrutura construída, bem como as infra-estruturas urbanas necessárias como energia, água e transporte; o segundo poderia ser introduzido ou removido da estrutura autoportante como desejado, permitindo uma constante adaptação aos desejos dos habitantes, mesmo que esses desejos mudassem ao longo do tempo. Assim a ideia de mega-estrutura traz consigo uma nova condição: a de considerar a arquitectura não só como *firmitas*, mas como performance, ou seja, como capaz de responder à condição efémera e mutável do quotidiano e dos desejos humanos. A arquitectura adaptava-se assim a uma emergente ‘cultura do momento’, representada na reformulação do quotidiano sob a forma de um conjunto de eventos, díspares espacial e temporalmente, bem como social e culturalmente, sem a necessidade de confluírem para um objectivo final único. Assim, cada espaço transformar-se-ia constantemente e a forma da cidade tornar-se-ia, por definição, imprevisível pela sua constante recriação.

Originando uma desterritorialização à escala global, e sendo objecto de intermináveis transformações internas, a mega-estrutura permitiria que nada mais

⁶⁶ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s’ architecture*, p.130. (Tradução da autora)

⁶⁷ LOBSINGER, Mary Louise – *Cybernetic theory and the architecture of performance: Cedric Price’s Fun Palace*. In GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. – *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, p. 120. (Tradução da autora)

⁶⁸ O conceito de mega-estrutura, foi desta maneira definido por Ralph Wilcoxon em 1968. A sua divulgação no seio da disciplina arquitectónica deveu-se à sua utilização por Reyner Banham, no seu livro *Megastructure: urban futures of the recent past*, redigido em 1976 e que aborda as utopias urbanas desenvolvidas entre os anos 50 e os anos 70.



23. Superstudio.

24. *The Continuous Monument*, 1969.

fosse sedentário. Estendendo-se gradualmente por toda a superfície do planeta, esta estrutura urbana composta por ritmos efémeros, permitiria a deslocação sem limites dos habitantes de um espaço para o outro, originando uma estratégia alternativa de ocupação do território por parte do *Homo Ludens* representada numa condição permanente de nomadismo. Um nomadismo originado tanto pela deslocação do corpo pelo espaço, como pela transformação da arquitectura, ou seja, mesmo parado o habitante estaria em movimento. Como diz Schrijver, «*viver tornou-se não a experiência Corbusiana de uma vida racionalizada, mas antes a liberdade de estar onde cada um queira estar*»⁶⁹.

Como explicam Deleuze e Guattari, «*a trajectória nómada (...) distribui as pessoas num espaço aberto (...) um espaço sem fronteiras ou limites*»⁷⁰ que se formaliza na mega-estrutura; segundo eles «*o nómada distribui-se num espaço regular; [mas] ele ocupa, habita, sustém esse espaço*»⁷¹, ou seja, enquanto o migrante se desloca de um espaço para o outro, o nómada, podendo estar em movimento, mesmo assim apropria-se do espaço que percorre ou que o rodeia. Assim, «*o nómada, mesmo movendo-se ao longo de uma trajectória, é precisamente o sujeito que goza de uma forma estável de ocupação*»⁷². Uma ocupação que seria ditada, não por determinismos definidos pelos sistemas vigentes, mas pela própria liberdade criativa do indivíduo que se assumiria como construtor do seu quotidiano, de forma lúdica e auto-determinada.

O grupo italiano Superstudio – criado em 1966 e composto por Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Roberto Magris, Piero Frassinelli, Alessandro Magris e Alessandro Poli – de carácter interdisciplinar e assumidamente crítico, incorpora como suas estas ideias na produção teórica e prática. O seu método de trabalho, «*de repetida e criticamente re-examinarem as derivações e correntes normais que se movem ao longo da paisagem doméstica levou-os a desenhar, ou mais propriamente a ‘des’ desenhar as suas envolventes como nenhum outro grupo antes ou depois deles*»⁷³.

A mais conhecida das suas propostas, *The Continuous Monument*, apresentado em 1969, consistia numa mega estrutura – tornada homogénea pelos processos políticos e culturais do capitalismo e do Estado-Providência – que se estendia pela superfície natural do planeta envolvendo vegetação, edifícios e cidades inteiras. Como refere Jencks, «*a*

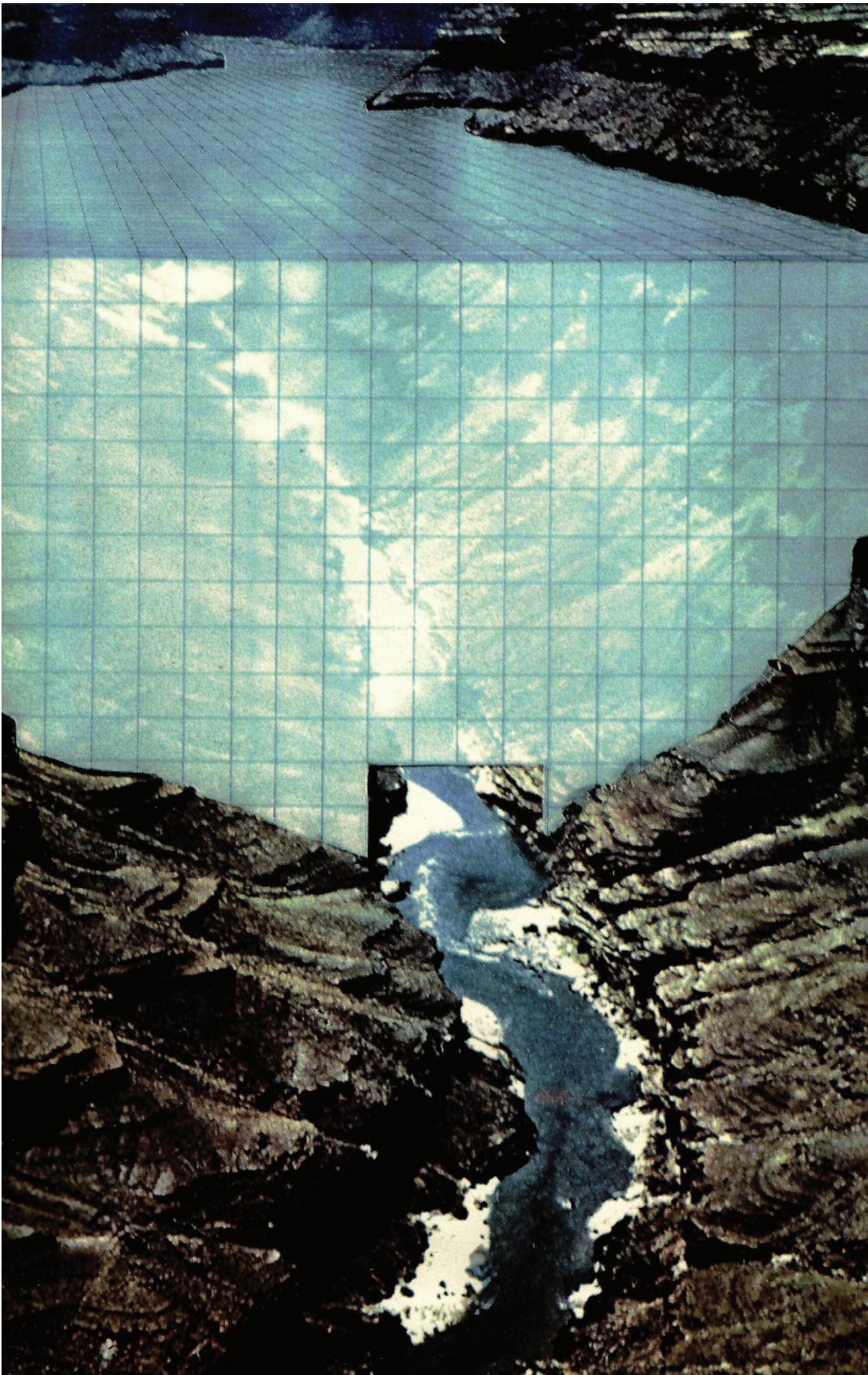
⁶⁹ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s' architecture*, p. 97. (Tradução da autora)

⁷⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, p. 380. [Em linha]. (Tradução da autora)

⁷¹ *Ibidem*, p. 381. [Em linha]. (Tradução da autora)

⁷² SCOTT, Felicity – Bernard Rudofsky: allegories of nomadism and dwelling. In GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. – *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, p. 227. (Tradução da autora)

⁷³ LANG, Peter; MENKING, William – Only architecture will be our lives. In LANG, Peter; MENKING, William, ed. – *Superstudio: life without objects*, p. 28. (Tradução da autora)



25. *The Continuous Monument*, 1969.

ideia é uma mistura de ‘urbanização total’ ‘Fascista’ (como eles lhe chamam) e um absoluto igualitarismo. Toda a gente tem exactamente o mesmo espaço, ou a mesma grelha quadrada, que é usada para todas as funções»⁷⁴.

The Continuous Monument, não pretende retratar a arquitectura na sua forma construída, mas retirar da arquitectura a sua codificação tradicional e carregá-la de sentido crítico. Sendo uma superfície vazia e contínua, revestida de vidro espelhado, neutra, permite que cada um veja nela reflectidos os seus próprios desejos⁷⁵.

Juntamente com a proposta do *The Continuous Monument*, os Superstudio compõem uma série de vinhetas por meio de fotomontagens ilustrando um quotidiano que se estende pela superfície contínua e do qual os produtos da sociedade de consumo foram eliminados, representando «um mundo populado por espíritos livres vagueando sem necessidades materiais»⁷⁶. Neste mundo «os objectos de que vamos precisar serão somente bandeiras ou talismãs, sinais para uma existência, que continua, ou utensílios simples para operações simples. (...) Objectos, que podem ser facilmente transportados, se escolhermos tornarmo-nos nómadas [ou] ficar no mesmo lugar para sempre»⁷⁷. O homem podia assim vaguear livre e continuamente sobre toda a superfície do planeta, sem quaisquer impedimentos físicos ou laços que o prendessem. A estrutura já não respondia às necessidades quotidianas impostas pelo trabalho produtivo, mas poder-se-ia adaptar constantemente aos desejos e necessidades do *Homo Ludens*, em qualquer condição espacial e temporal.

Com o projecto *The Continuous Monument*, os Superstudio sugerem a eliminação, não só dos objectos de consumo e do quotidiano laboral, mas da própria disciplina arquitectónica e urbanística. A esta anulação do ambiente construído, contrapõem a ideia de elevar a arquitectura ao estatuto de natureza. Assim, a «*arquitectura tornou-se pálida, desvaneceu-se nas acções do homem, para ser condicionada por eles em vez de os condicionar, para ser palco em vez de receptáculo ou prisão. A poesia da vida (ou da morte) prevaleceu sobre a ‘teoria poética’ da arquitectura (...)*»⁷⁸.

No seu conjunto, a proposta *The Continuous Monument*, faz uma apologia da destruição de todos os sistemas deterministas existentes – do capitalismo e da sociedade de consumo por ele originada, da arquitectura e do espaço urbano como alegoria da hierarquização da sociedade e do trabalho como actividade alienante realizada em função

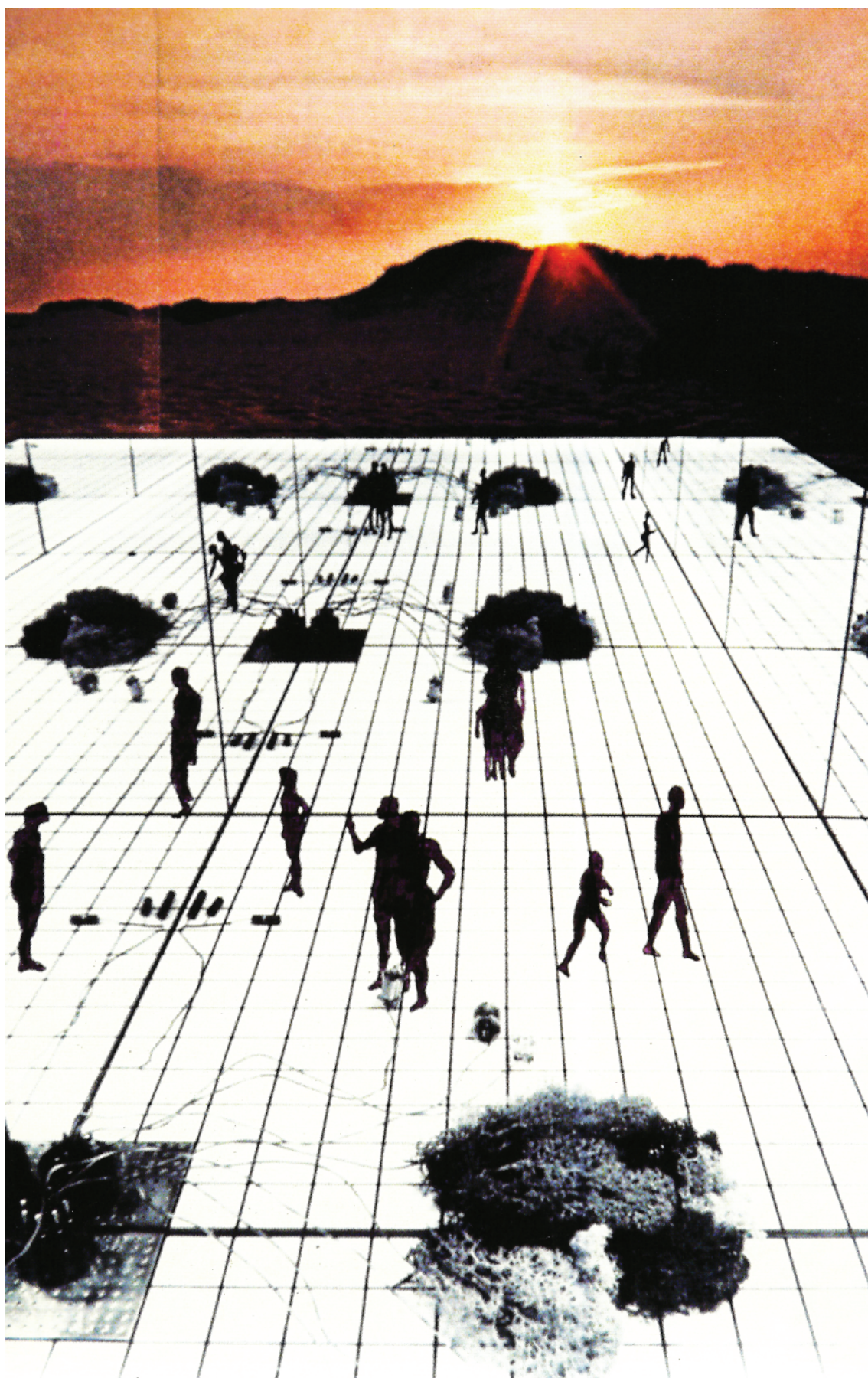
⁷⁴ Cf. JENCKS, Charles. *Ibidem*, p. 21. (Tradução da autora)

⁷⁵ FRASSINELLI, Piero – Journey to the end of architecture. *Ibidem*, p. 79. (Tradução da autora)

⁷⁶ LANG, Peter – Suicidal desires. *Ibidem*, p.47. (Tradução da autora)

⁷⁷ Destruction, metamorphosis and reconstruction of the object. *Ibidem*, p.121. (Tradução da autora)

⁷⁸ FRASSINELLI, Piero – Journey to the end of architecture. *Ibidem*, p. 80. (Tradução da autora)



26. Ambiente do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque recriado sobre *The Continuous Monument*, 1972.

do proveito económico e não das capacidades criativas do indivíduo:

«A destruição dos objectos, a eliminação da cidade e o desaparecimento do trabalho são eventos intimamente relacionados. Por destruição dos objectos, queremos dizer a destruição dos seus atributos de 'status' e as conotações impostas pelo poder, de modo a que possamos viver com objectos (reduzidos à condição de elementos neutros e descartáveis) e não para os objectos. Por eliminação da cidade, queremos dizer a eliminação da acumulação de estruturas formais de poder, a eliminação da cidade como hierarquia e modelo social em prol de um estado novo livre e igualitário, no qual todos possam atingir os diferentes graus de desenvolvimento das suas possibilidades, partindo de igual patamar. Por fim do trabalho, queremos dizer o fim do trabalho especializado e repetitivo, visto como uma actividade alienante, estranha à natureza do homem; a consequência lógica será uma nova e revolucionária sociedade na qual todos atingirão o completo desenvolvimento das suas possibilidades; e onde o princípio 'de todos, de acordo com as suas capacidades, para todos, de acordo com as suas necessidades' seja posto em prática»⁷⁹.

E como explicam nos seus manifestos, até isto ser atingido, admitem que podemos viver sem arquitectura: *«até que todas as actividades de desenho sejam dirigidas para o alcance das necessidades primárias. Até lá, o desenho deve desaparecer. Podemos viver sem arquitectura»⁸⁰.*

Os Superstudio, entre outros que exigem uma ruptura com o Movimento Moderno, introduzem uma dimensão crítica na prática profissional da arquitectura e do urbanismo: a mega-estrutura identificada no *The Continuous Monument*, não passa de uma outra possibilidade para uma outra realidade, na qual o *Homo Ludens* se moverá sem qualquer determinismo estabelecido *a priori*, edificando um quotidiano lúdico. Só servindo os desejos humanos a arquitectura poderá fazer sentido.

⁷⁹ Destruction, metamorphosis and reconstruction of the object. *Ibidem*, p. 120. (Tradução da autora)

⁸⁰ NATALINI, Adolfo – Inventory, catalogue, systems of flux... a statement. *Ibidem*, p. 167. (Tradução da autora)

3. CRÍTICA RADICAL:

A INTERNACIONAL SITUACIONISTA E A NOVA BABILÓNIA

*«Sob o pavimento, a praia».*⁸¹

A crítica desenvolvida pela Internacional Situacionista e o projecto da *Nova Babilónia* de Constant Nieuwenhuis são, de entre os seus contemporâneos, das críticas mais radicais e politicamente comprometidas da década de 50 a 70.

Produzindo um conjunto heterogéneo de propostas, a Internacional Situacionista assumiu o objectivo de, a partir da crítica da realidade existente – ou seja, numa atitude empírica - propor a edificação de um espaço urbano total comandado pelos desejos do homem. Constant Nieuwenhuis, membro da Internacional Situacionista, por outro lado, propôs uma outra possibilidade urbana assumindo uma atitude utópica. Como refere Lara Schrijver, em relação à produção da Internacional Situacionista:

*«Por um lado incorpora a ideia progressiva de uma cidade libertadora, ou uma cidade radical à qual não se pode ainda dar forma. Por outro lado, usa e examina o material da cidade tradicional, aceitando a possibilidade de descobrir elementos nos espaços existentes que critiquem a esterilidade da cidade utópica de Le Corbusier»*⁸².

Este capítulo pretende explicitar a produção teórica da Internacional Situacionista e o projecto da *Nova Babilónia*, identificando, apesar das diferentes metodologias, a ideia comum, da urgência de uma revolução social e cultural com efeitos no quotidiano, ou seja, no uso e na edificação do espaço urbano.

⁸¹ ANÓNIMO, slogan escrito nas ruas durante a revolta de Maio de 1968 em Paris. In LICHFIELD, John - *Signs of the times: the sayings and slogans of 1968*. [Em linha]. (Tradução da autora)

⁸² SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s' architecture*, p. 58. (Tradução da autora)



27. Har Oudejans, Constant, Guy Debord e Armando num encontro da Internacional Situacionista, 1959.

3.1. Internacional Situacionista:

um quotidiano de contínua experimentação lúdica

Em 1957, elementos do Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste⁸³ e da Lettriste International⁸⁴ «num estado de semi-embriaguez, encontraram-se num bar remoto em Itália»⁸⁵. O primeiro grupo, liderado por Asger Jorn, tinha a sua origem no grupo CoBrA⁸⁶ e assumia uma aproximação expressionista na produção artística. O segundo grupo, liderado por Guy Debord, tinha a sua origem no Lettrisme⁸⁷ e assumia uma posição conceptualista que se opunha à primazia visual da concepção artística. Em comum, ambos os grupos eram altamente politizados defendendo a revolução social e cultural como o centro de qualquer projecto de vanguarda. Deste encontro, e a partir da junção destes dois grupos, surge a Internationale Situationniste, cujas ideias e intervenções se espalharam por toda a Europa, mas cujo centro de produção se manteve em Paris com o objectivo de incentivar «uma revolução imediata que deveria ser realizada em todos os níveis da sociedade e que deveria permear todas as experiências da vida»⁸⁸.

A revolução anunciada pela Internacional Situacionista, levantava-se contra um quotidiano empobrecido, dominado pelo Estado-Providência e pelo capitalismo, tanto no que dizia respeito à qualidade do espaço urbano construído como à qualidade e variedade da atmosfera cultural existente, ou seja, à oferta disponível de meios de evasão

⁸³ Movimento europeu de vanguarda artística criado em 1953 na província de Alba, em Itália. O *Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginária* nasce no seio do grupo CoBrA e é constituído por Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio e Piero Simondo, entre outros. A sua criação é uma crítica, por parte de Asger Jorn, à reformulação, levada a cabo por Max Bill, dos princípios da *Bauhaus*, para uma nova escola que seria constituída em Ulm. Jorn critica Bill por assumir a instrução técnica como princípio primordial do ensino artístico, ignorando a pesquisa na área da imaginação, da fantasia, dos signos e dos símbolos como era feito na *Bauhaus* original. In SADLER, Simon – *The situationist city*, p. 8-9.

⁸⁴ Colectivo fundado em 1952 em Bruxelas, composto por dissidentes do *Lettrismo*, entre os quais Guy Debord, Gil J. Wolman e Ivan Chitchevlov. Inspirando-se nas teorias de Isidore Isou sobre a destruição das artes, a *Internacional Lettrista* assumia uma maior aproximação ao Marxismo e ao Dadaísmo, bem como a pensamentos niilistas e anárquicos, tudo numa mistura de intelectualismo, protesto e hedonismo. Na produção da *Internacional Lettrista* encontramos as sementes da formulação teórica de uma grande parte dos projectos situacionistas como o *détournement*, a *dérive*, a *psychogéographie* e o *urbanisme unitaire*, que seriam publicados na revista da *Internacional Lettrista*: *Potlatch*. In [Wikipedia](#). [Em linha]

⁸⁵ SADLER, Simon – *The situationist city*, p.4. (Tradução da autora)

⁸⁶ Grupo europeu de vanguarda artística criado em 1948 em Paris e composto por Karel Appel, Constant Nieuwenhuis, Christian Dotremont e Asger Jorn, entre outros. O nome do movimento é um acrónimo das iniciais das cidades dos seus membros: Copenhaga, Bruxelas e Amesterdão. Contra o racionalismo da cultura Ocidental, o grupo defendia a espontaneidade e a experiência no acto criativo e procurava os seus modelos nas formas artísticas ainda não contaminadas pelas convenções ocidentais, ou seja, nas formas de arte primitivas, na arte oriental, na arte da pré-história e da Idade Média, na arte popular e nas criações das crianças e dos deficientes mentais. In [Wikipedia](#). [Em linha]

⁸⁷ Movimento francês de vanguarda, estabelecido em Paris em 1945 por Isidore Isou. O *Lettrismo* renuncia ao uso complexo das palavras, preferindo a poética dos sons, as onomatopeias e a música das letras reduzidas a si próprias. In [Wikipedia](#). [Em linha]

⁸⁸ HEYNEN, Hilde – *Architecture and modernity: a critique*, p. 152. (Tradução da autora)

para usufruto dos tempos livres. A Internacional Situacionista «reclamava um consumo urbano lúdico e ‘festivo’»⁸⁹. A sua actividade crítica não se restringia a uma análise teórica da realidade urbana construída e da qualidade vivencial e efémera do quotidiano, mas promovia também um compromisso do individuo com a revolução, sob a forma de um *call to action*.

«Num momento em que a eficiência se tornava crucial para o desenvolvimento da cidade, quando a velocidade da vida moderna aumentava, os situacionistas falavam de sonhos, desejos e de perder tempo. Contrapunham cada argumento a favor da racionalidade com um apelo à criatividade»⁹⁰. Os situacionistas «imaginavam uma totalidade da arte e da vida, na qual cada pessoa estaria envolvida numa criação contínua e apaixonante da sua própria vida e da sua envolvente»⁹¹. Acreditando no potencial criativo de cada homem, identificado no *Homo Ludens*, a Internacional Situacionista defendia que «um criador está adormecido em cada pessoa» e que «o criador adormecido deve ser acordado, e o seu despertar pode ser designado situacionista»⁹². Acreditavam ser possível:

«Não só que as pessoas sejam objectivamente livres das necessidades reais (...) mas acima de tudo que desenvolvam desejos reais em vez das presentes satisfações [das suas necessidades através do consumo]; que recusem todas as formas de comportamento ditadas por outros e continuamente reinventem a sua própria satisfação; que não considerem mais a vida como a manutenção de uma certa estabilidade, mas que aspirem ao enriquecimento ilimitado dos seus actos»⁹³.

O seu projecto revolucionário pretendia primeiramente a abolição das hierarquias sociais, identificando que «hoje a vasta maioria em todo o lado consome o odioso, destruidor de almas espaço-tempo social ‘produzido’ por uma pequena minoria»⁹⁴. Acreditavam que uma revolução total teria que se manifestar na construção e organização do espaço e do tempo, e que esta tarefa deveria ser empreendida não através de «conversas convincentes de

⁸⁹ VIOLEAU, Jean Louis - A critique of architecture: the bitter victory of the Situationist International. In GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. – *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, p. 255. (Tradução da autora)

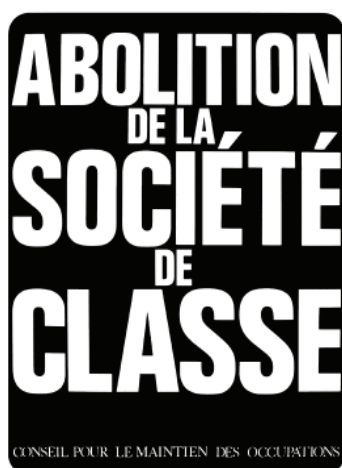
⁹⁰ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s’ architecture*, p. 41. (Tradução da autora)

⁹¹ *Ibidem*, p. 44. (Tradução da autora)

⁹² JORN, Asger – The situationists and automation. In KNABB, Ken, ed. – *Situationist International anthology*, p. 47. (Tradução da autora)

⁹³ CANJUERS, Pierre; DEBORD, Guy – Preliminaries toward defining a unitary revolutionary program. *Ibidem*, p. 309. (Tradução da autora)

⁹⁴ Ideologies, classes and the domination of nature. *Ibidem*, p. 108. (Tradução da autora)



28. Cartazes usados no Maio de 68, Comité pour la Maintien des Occupations (CMDO), Paris, 1968.

especialistas»⁹⁵, mas permitindo aos habitantes que «*falassem por eles próprios, de modo a alcançar, ou pelo menos a esforçarem-se para, um grau de igual participação*»⁹⁶. Acreditando no potencial criativo da sociedade de massas, a Internacional Situacionista despertava a sua consciência ao denunciar a pobreza do quotidiano desta mesma sociedade e ao evidenciar a riqueza possível da realidade, afirmando que as «*revoluções serão festivas ou nada, pois a festividade é a tónica da vida que anunciam. Jogar é o princípio fundamental deste festival, e a única regra que pode reconhecer é viver sem tempo morto e desfrutar sem restrições*»⁹⁷. Assim, para despertar a consciência crítica da sociedade e como estratégia de intervenção e consequente alteração da realidade quotidiana, os situacionistas «*desenvolveram uma mentalidade de guerrilha, lançando ‘ataques invasivos’*»⁹⁸ no seio do espaço urbano e da produção cultural existente, através da construção de situações, fazendo uso do *détournement*, da *dérive* e da *psychogéographie*. As intervenções promoviam «*o uso actual da cidade [e não a sua passiva recepção] formando uma praxis destinada tanto a comprometer e compreender*»⁹⁹ o espaço da cidade. A proposta última da Internacional Situacionista seria tornar a vida, na sua totalidade, um jogo e o espaço da cidade num *playground* a ser apropriado pelos habitantes. Este jogo proposto pelos situacionistas - contrapondo-se à ideia de Huizinga - não aceitava uma limitação no espaço e no tempo, não se assumia como competitivo, nem como sujeito à interrupção sem aviso do quotidiano e não aceitava ser simplificado por um conjunto de regras estáticas; pois na verdade, para os situacionistas toda a realidade quotidiana se tornaria jogo, todo o espaço construído seria local de jogo, a sua própria edificação seria assumida como jogo, e todo o tempo seria tempo livre para a concretização lúdica dos desejos individuais.

Com este objectivo, e pretendendo despertar a consciência da apática sociedade de massas, seria preciso realizar primeiro uma crítica ao abstraccionismo do Movimento Moderno e à futilidade das actividades lúdicas disponibilizadas, que se limitavam «*ao embrutecimento obrigatório dos estádios ou dos programas de televisão*»¹⁰⁰.

⁹⁵ DEBORD, Guy – For a revolutionary judgment of art. *Ibidem*, p. 312. (Tradução da autora)

⁹⁶ *Ibidem*. (Tradução da autora)

⁹⁷ On the poverty of student life. *Ibidem*, p. 337. (Tradução da autora)

⁹⁸ SADLER, Simon – *The situationist city*, p.43. (Tradução da autora)

⁹⁹ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s' architecture*, p. 53. (Tradução da autora)

¹⁰⁰ Uma ideia nova na Europa. In MOURA, Leonel, ed. – *Potlatch: 1954-1957*, p. 41.

Le Corbusier tornar-se-ia o bode expiatório da crítica situacionista:

«Nesta época cada vez mais posta, em todos os domínios, sob o signo da repressão, há um homem particularmente repugnante, nitidamente mais chui que a maioria. Constrói celas-unidade de habitação, constrói uma capital para o Nepal, constrói guetos verticais, morgues para um tempo que muito as usa, constrói igrejas»¹⁰¹.

Criticam, através deste, o isolamento do indivíduo que a arquitectura e urbanismo modernos propiciam:

«Mas hoje a prisão torna-se a habitação-modelo, e a moral cristã triunfa sem réplica, quando nos damos conta de que Le Corbusier tem por ambição suprimir a rua. Porque é disso que se gaba. Eis o seu programa efectivo: a vida definitivamente dividida em ilhotas fechadas, em sociedades vigiadas; o fim das oportunidades de insurreição e de encontros; a resignação automática»¹⁰².

A sua crítica continua identificando a ausência de valores lúdicos na arquitectura e no urbanismo modernos, e a existência na mesma de valores morais caducos:

«Com Le Corbusier, os jogos e os conhecimentos que temos o direito de esperar de uma arquitectura verdadeiramente transformadora – a desrotinização quotidiana – são sacrificados aos vaza-lixos que nunca serão utilizados para a Bíblia regulamentar, já instaurada nos hotéis dos Estados Unidos. É preciso ser-se rematadamente estúpido para ver em tudo isto uma arquitectura moderna. Trata-se apenas de um regresso em força do velho mundo cristão mal enterrado»¹⁰³.

A crítica à *Ville Radieuse*, é feita em comparação com a *Cidade das Expições* do religioso Pierre-Simon Ballanche¹⁰⁴ e prolonga-se numa crítica ao papel do arquitecto:

¹⁰¹ Os arranha-céus pela raiz. *Ibidem*, p. 32.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁴ Pierre-Simon Ballanche, escritor e filósofo francês do século XIX, defendeu a teoria de que a evolução e o progresso seriam possíveis através de provações, numa espécie de visão progressista da ideia bíblica do pecado original e suas consequências. O seu trabalho mais conhecido, a *Palingénésie*, pretende ser uma leitura da história da raça humana. O primeiro volume aborda a Grécia e o segundo, incompleto, a República Romana. O terceiro e último volume, também inacabado, teria sido anunciado como *La Ville des Expiations*. A sua visão da história e do progresso humano aceitava a mudança, mas afirmava que os meios pelos quais este progresso seria atingido seriam motivo para uma necessidade interminável de penitência no futuro. In *Wikipedia*. [Em linha]

«”A Cidade das Expições’ deve ser uma imagem viva da lei monótona e triste das vicissitudes humanas, da lei inquebrantável das necessidades sociais: nela devem ser frontalmente atacados todos os hábitos, até mesmo os mais inocentes; é necessário que nela tudo reitere sem cessar que nada é estável, e que a vida do homem é uma viagem numa terra de exílio”. Mas aos nossos olhos as viagens terrestres não são nem monótonas nem tristes; as leis sociais não são inquebrantáveis; os hábitos que é preciso atacarmos frontalmente devem dar lugar a uma renovação de maravilhas incessante; e o primeiro conforto que desejamos será a eliminação das ideias que tais, e das moscas que as propagam.

O que é que o Sr. Le Corbusier conhece das necessidades dos homens?

As catedrais já não são brancas. E nós ficamos encantados com isso. A “abertura para o sol” e o lugar ao sol são uma música conhecida¹⁰⁵ (...) e os prados celestes onde pastam os arquitectos defuntos. De carneiros ou não, é sempre o mesmo rebanho»¹⁰⁶.

Para a Internacional Situacionista, a arquitectura, sendo «o meio mais simples de articular tempo e espaço, de modular a realidade, de engendrar sonhos»¹⁰⁷ deveria tornar-se «um meio de experimentação das mil maneiras de modificar a vida»¹⁰⁸. Segundo os situacionistas a «arquitectura deve avançar tomando situações comoventes, em vez de formas comoventes, como o seu material de trabalho»¹⁰⁹ e os «arquitectos devem mudar a ênfase da forma para a atmosfera tão radicalmente que a arquitectura em si própria desaparecerá como prática distinta»¹¹⁰.

Consequentemente, o espaço urbano deveria ser constituído por uma sobreposição de experiências arbitrárias atingindo «o estado barroco do urbanismo considerado (...) como um meio de conhecimento e um meio de acção»¹¹¹.

A ocupação dos tempos livres seria também alvo de crítica e de estudo por parte dos situacionistas. Segundo eles, «para o capitalismo clássico, tempo perdido era tempo não dedicado à produção, acumulação, poupança. (...) Mas acontece que por uma mudança

¹⁰⁵ Alusão à propaganda do Mouvement Républicain Populaire, o partido democrata cristão francês e ao nome do projecto de Le Corbusier, *Ville Radieuse*.

¹⁰⁶ Os arranha-céus pela raiz. In MOURA, Leonel, ed. – *Pottlatch: 1954-1957*, p. 33.

¹⁰⁷ CHTCHEGLOV, Ivan – Formulary for a new urbanism. In KNABB, Ken, ed. – *Situationist International anthology*, p. 2. (Tradução da autora)

¹⁰⁸ *Ibidem*. (Tradução da autora)

¹⁰⁹ DEBORD, Guy – Report on the construction of situations and on the International Situationist tendency’s conditions of organization and action. *Ibidem*, p. 23. (Tradução da autora)

¹¹⁰ WIGLEY, Mark – The great urbanism game. In WIGLEY, Mark, ed. – *Constant’s New Babylon: the hyper-architecture of desire*, p. 34. (Tradução da autora)

¹¹¹ CHTCHEGLOV, Ivan – Formulary for a new urbanism. In KNABB, Ken, ed. – *Situationist International anthology*, p. 2 e 4. (Tradução da autora)

inesperada dos eventos o capitalismo moderno precisa de aumentar o consumo, para 'elevar o padrão de vida'»¹¹², passando o tempo livre a ser considerado o tempo dispendido a consumir de acordo com «*uma escala hierarquizada de rendimentos que permitem comprar descanso, consumo, entretenimentos*»¹¹³. Verificando a transição de uma economia de produtividade para uma economia de necessidades, sugerem a adaptação de uma '*economia do desejo*'¹¹⁴, que defendem possível partindo da ideia «*que o desenvolvimento da automatização da produção pode atingir um ponto onde o trabalho se torna desnecessário de modo a que as pessoas possam desfrutar de infinito tempo livre*»¹¹⁵. Esta nova condição assinalaria a abolição da dicotomia 'trabalho/tempo livre' e a passagem definitiva da supremacia do *Homo Faber* para o *Homo Ludens*. De acordo com a Internacional Situacionista, «*todas as actividades tenderão a misturar a vida previamente separada entre ócio e trabalho num fluxo único mas infinitamente diversificado*»¹¹⁶; nesta nova unidade temporal acreditavam ser possível edificar colectivamente um espaço e tempo sociais definidos pelos desejos adormecidos de cada indivíduo e consequentemente revolucionar a cultura e o quotidiano construído.

A crítica da realidade e a consequente proposta de uma outra possibilidade seria possível através da construção de situações, em intervalos cada vez mais curtos até atingir um ponto de contaminação geral. Uma *situation construite* seria, segundo a definição apresentada pela Internacional Situacionista, «*um momento da vida concreta e deliberadamente construído pela organização colectiva de um ambiente unitário e de um jogo de eventos*»¹¹⁷ constituindo-se como um momento experimental de uma realidade alternativa e de ruptura no quotidiano de cada indivíduo. A situação construída seria efémera, uma passagem. Como uma performance, trataria todo o espaço como espaço de performance e todas as pessoas como *performers*. Levaria os seus participantes a uma examinação da consciência individual e colectiva, pois cada situação construída assumir-se-ia como uma *Gesamtkunstwerk* (a obra de arte total) onde uma ambiência capaz de estimular novos comportamentos seria criada, revelando a possibilidade de um outro futuro baseado no contacto humano e no jogo¹¹⁸. A construção de situações, ou

¹¹² DEBORD, Guy – Perspectives for conscious alterations in everyday life. *Ibidem*, p. 73. (Tradução da autora)

¹¹³ *Ibidem*. (Tradução da autora)

¹¹⁴ The bad days will end. *Ibidem*, p. 87. (Tradução da autora)

¹¹⁵ HEYNEN, Hilde – *Architecture and modernity: a critique*, p. 158. (Tradução da autora)

¹¹⁶ CANJUERS, Pierre; DEBORD, Guy – Preliminaries toward defining a unitary revolutionary program. In KNABB, Ken, ed. – *Situationist International anthology*, p. 309. (Tradução da autora)

¹¹⁷ Definitions. *Ibidem*, p. 45. (Tradução da autora)

¹¹⁸ SADLER, Simon – *The situationist city*, p.105-106.

seja, a construção de momentos da vida, não só eliminava a passividade quotidiana do *Homo Faber*, como permitia ao *Homo Ludens*, criar um campo temporário de actividade, favorável aos seus desejos.

O *détournement*, ou seja, a distorção deliberada, ou apropriação criativa, dos elementos estéticos que constituem o ambiente quotidiano, permitia o ataque às convenções culturais e morais e a introdução de novos valores ou mesmo questionar a validade da sua existência. Segundo a Internacional Situacionista:

«Quaisquer elementos, não interessa de onde sejam retirados, servem para fazer novas combinações. (...) Quando dois objectos são reunidos, não interessa quão distante sejam os seus contextos originais, uma relação é sempre formada. Limitarmo-nos a um arranjo pessoal de palavras é mera convenção. A interferência mútua de dois mundos de sentimento, ou o unir de duas expressões independentes, substitui os elementos originais e produz uma organização sintética de maior eficácia»¹¹⁹.

O *détournement* seria um jogo de produção criativa, no qual todos podiam facilmente participar, abolindo a ideia convencional de propriedade intelectual. Seria uma negação das convenções existentes e ao mesmo tempo a criação de novos significados para essa mesma realidade, criando um quotidiano onde os elementos estéticos pré-existentes ganhariam um duplo significado pela coexistência do significado convencional e do seu novo e imediato sentido. *«Pelo uso de elementos estéticos pré-existentes de forma não convencional, o détournement assegura que eles já não afirmam condições existentes, mas criticam-nas e contribuem para a»¹²⁰ «construção superior de um meio»¹²¹* caracterizado pela experimentação constante. Normalmente efectuado sobre a imagética proliferada pelos sistemas vigentes, a sua aplicação deveria estender-se, segundo a Internacional Situacionista, ao espaço urbano como propõem numa série de intervenções de *«embelezamentos racionais da cidade de Paris»¹²²*, que pretendem deturpar e ocupar o espaço de modo contrário aos usos convencionados, gerando novos encontros e possibilidades de uso:

¹¹⁹ DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. – Methods of *détournement*. In KNABB, Ken, ed. – *Situationist International anthology*, p. 9. (Tradução da autora)

¹²⁰ SCHRIJVER, Lara – *Radical Games: popping the bubble of 1960s' architecture*, p. 55. (Tradução da autora)

¹²¹ Definitions. In KNABB, Ken, ed. – *Situationist International anthology*, p. 45. (Tradução da autora)

¹²² Projecto de embelezamentos racionais da cidade de Paris. In MOURA, Leonel, ed. – *Potlatch: 1954-1957*, p. 132.

«Abrir o metro à noite, após o fim da passagem das composições. Manter os corredores e as linhas mal iluminados por meio de fracas luzes intermitentes.

Através de uma certa adaptação das escadas de socorro e da criação, quando necessário, de passadiços tornar possível passear pelos telhados de Paris.

Deixar os jardins das praças abertos à noite. Manter as luzes apagadas. (...)

Munir de interruptores os candeeiros de todas as ruas, deixando a iluminação à disposição do público.

Para as igrejas, quatro soluções diferentes foram propostas (...):

G. E. Debord declara-se partidário da destruição total dos edifícios religiosos de todas as confissões. (...)

Gil J. Wolman propõe que se conservem as igrejas, esvaziando-as de qualquer concepção religiosa. Tratando-as como edifícios comuns. Deixando que dentro delas as crianças possam brincar.

Michèle Bernstein reclama que se destruam parcialmente as igrejas, de tal modo que as ruínas subsistentes já não deixem transparecer o seu destino original (...).

A solução perfeita seria arrasar completamente a igreja e reconstruir ruínas no seu espaço. (...)

Por fim, Jacques Fillon quer transformar as igrejas em casas de meter medo. (Utilizar a sua atmosfera actual, reforçando os seus efeitos pânticos). (...)

Manter as gares como estão. A sua fealdade um tanto comovente reforça muito a atmosfera de passagem que constitui a ligeira atracção dos edifícios. Gil J. Wolman reclama que se suprimam ou falsifiquem arbitrariamente todas as indicações referentes às partidas (destinos, horários, etc.). (...)

Acentuar a atmosfera sonora das gares por meio da difusão de gravações com origem em grande número de outras estações – e nalguns portos.

Supressão dos cemitérios. Destruição total dos cadáveres, e de todo o género de recordações afins: nem cinzas, nem outros vestígios. (...)

Abolição dos museus, e repartição das obras-primas artísticas pelos bares (...).

Livre acesso ilimitado de todos às prisões. Possibilidade de estadias turísticas no seu interior. Indiscriminação total entre visitantes e condenados. (...)

Os monumentos de cuja fealdade não se possa tirar qualquer partido (...), deverão dar lugar a outras construções.

Retirada das estátuas que restam e cujo sentido se encontra superado – quer dizer cujas renovações estéticas possíveis estão de antemão condenadas pela história. Poderia alargar-



29. Contestação na rua, Paris, Maio de 1968.

se utilmente a presença das estátuas – ao longo dos seus últimos anos – pela alteração dos títulos e inscrições do pedestal, ou num sentido político (...), ou no da perplexidade (...).

Pôr fim à cretinização do público operada pelos actuais nomes das ruas. (...)

(...) Continua a ser mais válido do que nunca o (...) não-reconhecimento do vocábulo santo (saint) na denominação dos lugares»¹²³.

A *dérive*, uma técnica de deslocação transitória e sem objectivo por ambientes variados, permitia compreender a cidade de modo comprometido, e não à distância do mero observador, revelando a rotina funcionalista do quotidiano, que usava o espaço da cidade como mero canal de transição, e que deveria ser abandonada e substituída por um quotidiano lúdico que fizesse uma ocupação efectiva do espaço urbano como local de encontro ou mesmo de luta. «*Numa deriva uma ou mais pessoas durante um certo período de tempo abandonam os seus motivos usuais de movimento e acção, as suas relações, o seu trabalho e as suas actividades de lazer, e deixam-se ser conduzidos pelas atracções do terreno e os encontros que ali descobrem*»¹²⁴. A duração média da deriva deveria ser de um dia, podendo no entanto demorar apenas umas horas ou semanas; o seu espaço geográfico poderia ser delimitado ou vago¹²⁵. Como escreve Schrijver:

«Em vez de se moverem do ponto A para o ponto B da maneira mais eficiente, eles deixavam-se ir à deriva no fluxo de ‘ambientes’ (...) que encontravam na cidade. Em vez de uma definição estritamente quantitativa do seu movimento baseado num uso eficiente do tempo, eles ‘gastavam’ tempo seguindo intuições que não eram determináveis segundo a estrutura do funcionalismo»¹²⁶.

A deriva seria uma forma de reapropriação do espaço da cidade e de redescoberta das suas qualidades¹²⁷, os situacionistas «*esperavam que eventualmente as pessoas levantassem o pavimento para descobrir a praia debaixo*»¹²⁸.

As experiências proporcionadas pela deriva permitiam à Internacional Situacionista compreender as verdadeiras articulações da cidade, não de ordem funcional, mas

¹²³ *Ibidem*, p. 133-135.

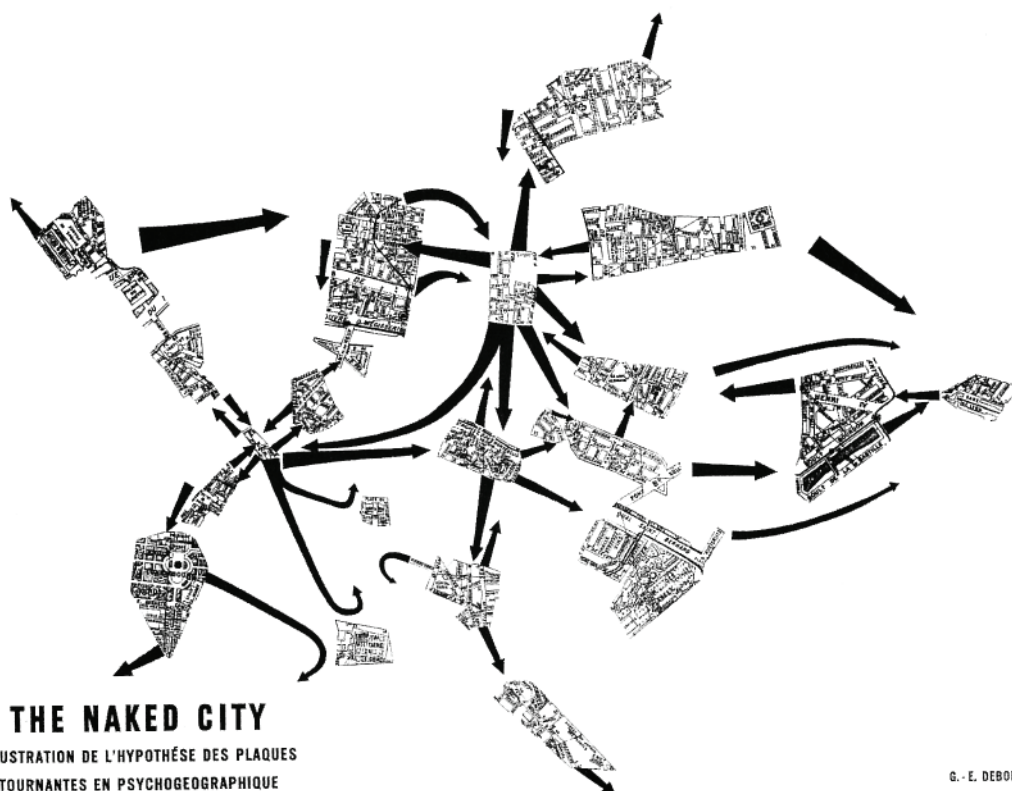
¹²⁴ DEBORD, Guy – Theory of the *dérive*. In KNABB, Ken, ed. – *Situationist International Anthology*, p. 50. (Tradução da autora)

¹²⁵ *Ibidem*, p. 51-52. (Tradução da autora)

¹²⁶ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s’ architecture*, p. 54. (Tradução da autora)

¹²⁷ *Ibidem*, p. 53.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 73. (Tradução da autora)



articulações emocionais e comportamentais – as «*cidades estão realmente cheias de centros de atracção escondidos, campos de força, e fluxos de desejo*»¹²⁹ - levando-os a cunhar o termo *psychogéographie* que definiriam como «*o estudo dos efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizado ou não, nas emoções e no comportamento dos indivíduos*»¹³⁰. A psicogeografia permitia combinar leituras subjectivas e objectivas do espaço urbano e mapear estados de espírito revelados durante a deriva. Estes mapas, em vez de revelarem uma ordem imposta sobre a cidade, iriam revelar uma cidade de aparente desordem, segundo os critérios convencionais.

«*Para além da descoberta de atmosferas urbanas unitárias, dos seus componentes principais e da sua localização espacial, apercebemo-nos dos seus principais eixos de passagem, as suas saídas e as suas defesas. Chegamos a uma hipótese central da existência de pontos psicogeográficos pivotantes. Medimos as distâncias que efectivamente separam duas regiões de uma cidade, distâncias que podem não ter relação com a distância física entre elas. Com a ajuda de mapas velhos, fotografias aéreas e derivas experimentais, podemos desenhar mapas de influências até aqui inexistentes, mapas cuja inevitável imprecisão nesta fase inicial não é pior do que a das primeiras cartas de navegação; a única diferença é que é uma questão já não de delinear precisamente continentes estáveis, mas arquitectura e urbanismo cambiantes*»¹³¹.

Em 1957, Guy Debord e Asger Jorn apresentam *The Naked City*, um mapa alternativo de Paris resultado das suas derivas pela cidade e composto por uma colagem de pedaços de mapas pré-existent e setas demonstrativas do percurso empreendido. O mapa funcionava como guia para as áreas de Paris que ainda valia a pena visitar, eliminando as áreas tornadas devolutas pelo capitalismo e pelo proteccionismo do Estado. As setas representavam a relação entre as diferentes atmosferas urbanas, ou seja, o percurso escolhido espontaneamente por quem percorresse esta área, de modo totalmente alheio a questões de ordem funcional. A quantidade de setas determinava as permutações possíveis para a deriva, e as setas nos extremos da composição aguardavam a criação de uma relação com outras atmosferas urbanas. A caracterização destas setas – o seu peso e forma – revelava a intensidade e a duração das deslocações entre as diferentes atmosferas

¹²⁹ WIGLEY, Mark – The great urbanism game. In WIGLEY, Mark, ed. – *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*, p. 12. (Tradução da autora)

¹³⁰ Definitions. In KNABB, Ken, ed. – *Situationist International anthology*, p. 45. (Tradução da autora)

¹³¹ DEBORD, Guy – Theory of the *dérive*. *Ibidem*, p. 53. (Tradução da autora)



31 e 32. Contestação na rua, Paris, Maio de 1968.

urbanas. O mapa ilustrava como certas atmosferas urbanas funcionavam como *plaque tournante* – o centro de algo, o ponto de junção e mudança. «Como um centro para mercados, bebida, prostituição, e drogas, Les Halles era claramente uma placa giratória (...). O Plateau Beaubourg ao lado era mostrado (...) como se fosse literalmente uma placa giratória para o vagabundo, as setas distribuindo-se para fora em sete direcções»¹³². Pelo contrário, o Panthéon, rodeado de edifícios universitários e religiosos, «flutuava quase livremente, as setas positivamente recuando deles»¹³³.

As situações construídas, pelo *détournement* da realidade existente, pelo tempo gasto em *dérives* e consequente uso da *psychogéographie* como meio de descrição dos diferentes espaços da cidade, constituíam para os situacionistas momentos revolucionários. Mesmo não levando a revolução até ao fim, estes momentos introduziam perspectivas radicais sobre a realidade trazendo uma nova consciência à sociedade e colocando os sistemas vigentes em guarda.

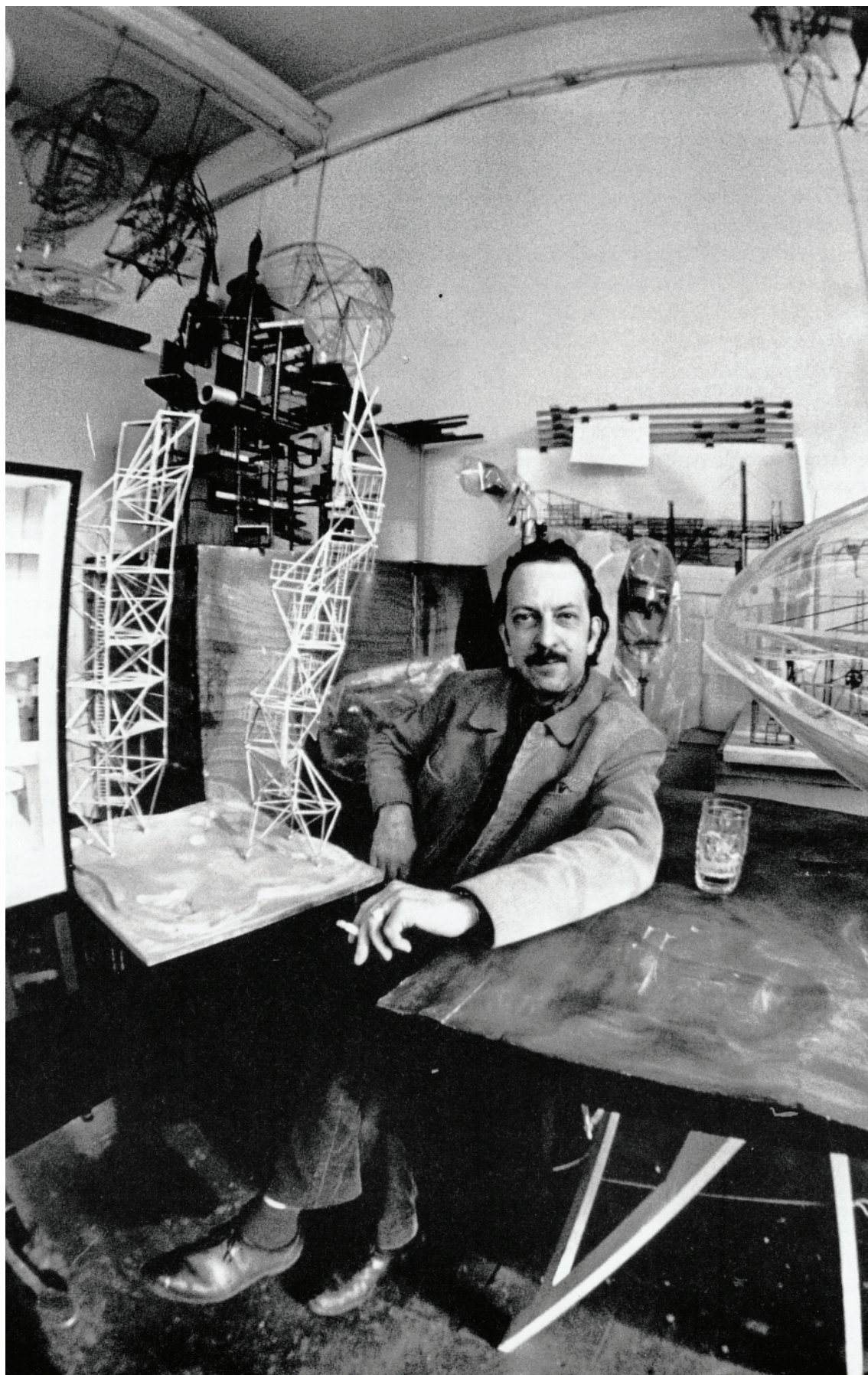
Pela sua vontade de intervir directamente no espaço urbano e pelas metodologias adoptadas, verificamos que a Internacional Situacionista «assumia o facto de que a utopia não estava nem na Rússia, América, China, nem no espaço. Estava, por definição, em nenhum lado, e teria que ser imaginada e reunida nos seus quintais»¹³⁴. A sua atitude crítica é empírica, acreditando na experimentação sobre o real e na sua possível modificação, e por isso o fenómeno do Maio de 68, pode ser visto como o culminar da sua influência:

«O movimento foi uma redescoberta da história colectiva e individual, a consciência da possibilidade de intervir na história, a consciência de participar num evento irreversível (...); as pessoas olhavam para trás divertidas pela estranha existência que levavam uma semana antes, pelo seu prolongado sobreviver. Foi uma crítica generalizada de todas as alienações, de todas as ideologias e de toda a ultrapassada organização da vida real (...). Neste processo a propriedade foi negada, todos sentindo-se em casa em todo o lado. O reconhecido desejo de diálogo, de uma expressão completamente livre, e o interesse por uma comunidade real encontrou o seu terreno nos edifícios transformados em espaços abertos de encontro e nas lutas comuns. O movimento de ocupação foi obviamente uma rejeição do trabalho alienante; foi um festival, um jogo, uma presença real de pessoas e de tempo. E foi uma rejeição de toda a autoridade, toda a especialização, toda a desapropriação hierárquica; uma rejeição do

¹³² SADLER, Simon – *The situationist city*, p. 88. (Tradução da autora)

¹³³ *Ibidem*, p. 89. (Tradução da autora)

¹³⁴ *Ibidem*, p. 42. (Tradução da autora)



33. Constant Nieuwenhuis no seu estúdio em Amsterdão, 1966. Fotografia de Nico Koster.

Estado e consequentemente dos partidos, e aqueles despertados pela reacção em cadeia do movimento desprezaram por completo as suas condições anteriores de existência e logo todos os que trabalharam para os manter lá, desde as estrelas de televisão até aos urbanistas»¹³⁵.

3.2. Nova Babilónia: le grand jeu à venir¹³⁶

Entre 1956 a 1974, Constant Nieuwenhuis, artista-arquitecto e um dos membros fundadores da Internacional Situacionista, cria uma série de desenhos, maquetas, fotografias e artigos teóricos, onde desenvolve a ideia da *Nova Babilónia*: um espaço urbano de carácter experimental que se estende por toda a superfície do planeta e que emerge da crítica radical à condição urbana existente perante uma sociedade que se encontra em rápida mudança.

«Numa altura em que a automatização e outros avanços tecnológicos reduzem a demanda de trabalho manual, os planos avançam para a construção de distritos para a classe trabalhadora, adequados apenas para passar a noite. Enquanto os carros privados se multiplicam tão rapidamente que o seu elevado número os torna praticamente inúteis, mais e mais espaço de vivência é dado para fornecer parques de estacionamento. (...) Mesmo que a poluição atmosférica ameace a própria existência de plantas, animais, e mesmo seres humanos, as pessoas continuam a falar optimisticamente acerca de ‘cidades-jardim’. E enquanto Jeremias lamenta o problema do aumento do ‘tempo livre’, as restrições impostas sobre o espaço destinado para a recreação pública privam os jovens de todas as oportunidades para usar o tempo livre que têm»¹³⁷.

A *Nova Babilónia* é, por isso, um apelo aos arquitectos para enfrentar a realidade, e as novas condições sociais de ‘cabeça erguida e olhos bem abertos’, não se perdendo «entre a ciência do engenheiro e a inventividade do escultor»¹³⁸.

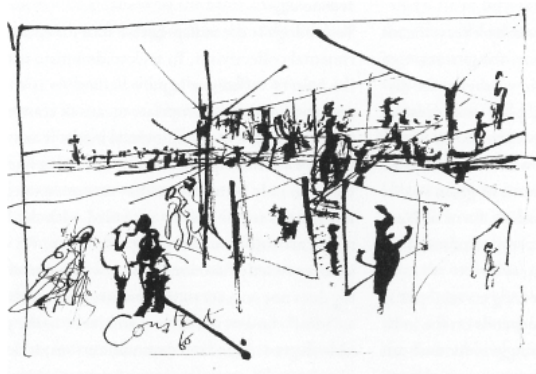
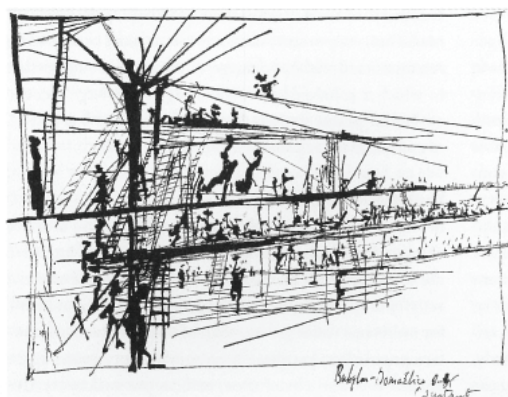
Observando uma sociedade, na qual as camadas mais jovens, confrontadas com as possibilidades introduzidas pelo desenvolvimento tecnológico – e pela sua democratização

¹³⁵ The beginning of an era. In KNABB, Ken, ed. – *Situationist International anthology*, p. 225-226. (Tradução da autora)

¹³⁶ Título original de um artigo por Constant Nieuwenhuis publicado no boletim da Internacional Letrista, *Potlatch*, nº 30 de 15 Julho 1959.

¹³⁷ NIEUWENHUIS, Constant – New urbanism. In WIGLEY, Mark, ed. – *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*, p. 168. (Tradução da autora)

¹³⁸ NIEUWENHUIS, Constant – Tomorrow life will reside in poetry. *Ibidem*, p. 78. (Tradução da autora)



34. Desenhos da Nova Babilônia, Constant Nieuwenhuis.

e divulgação junto da sociedade – bem como pelo aumento do tempo livre, se encontravam fascinadas com as mudanças que ocorriam no mundo e pretendiam fazer parte delas, Constant afirmava que, «*não é silêncio e solidão que os jovens procuram, mas encontro com outros num ambiente social*»¹³⁹. É num ambiente social e com uma disponibilidade de meios que o indivíduo se define e que a cultura se desenvolve, e é neste ambiente que o *Homo Ludens* responde às suas necessidades de jogo, substituindo a antiga actividade de exploração do meio natural pela exploração, transformação e reformulação da envolvente construída (material e imaterial) de acordo com os seus desejos, num processo constante de criação¹⁴⁰. Como explica Constant, «*a revolta dos jovens contra as normas fossilizadas e as condições do passado destina-se principalmente à recuperação do espaço social – a rua – de modo a que os contactos essenciais ao jogo possam ser estabelecidos*»¹⁴¹.

Juntamente com «*a mais importante característica da nova geração, criatividade – o desejo de criar um padrão de comportamento próprio, e finalmente criar um novo modo de vida*»¹⁴², Constant e a Internacional Situacionista, assumem a necessidade de transformar o espaço urbano segundo o seu sentido social e cultural e não somente no seu sentido funcional, cunhando o conceito de *urbanisme unitaire*.

O urbanismo unitário pretendia a criação colectiva de um espaço urbano único, onde seriam abolidas as convenções progressistas sobre a propriedade e uso do espaço urbano e consigo as estruturas da cidade funcionalista – de certa forma o urbanismo unitário é a apologia da transição da cidade modernista organizada como um ‘ovo cozido’ para a cidade contemporânea propositadamente desorientadora como ‘ovos mexidos’¹⁴³. O urbanismo unitário anuncia a dissolução de todas as separações e assume-se contra o uso predeterminado do espaço. A concepção situacionista de urbanismo não se satisfaz quando se limita a dar resposta aos problemas de habitação, produção, recreação e circulação, quer sim responder a estes e a outros usos possíveis de imaginar no espaço urbano. A sua concepção de urbanismo é social, e por isso dinâmica - dado que as condições sociais estão em constante mudança – considerando o espaço de encontro social como a característica primordial do espaço urbano.

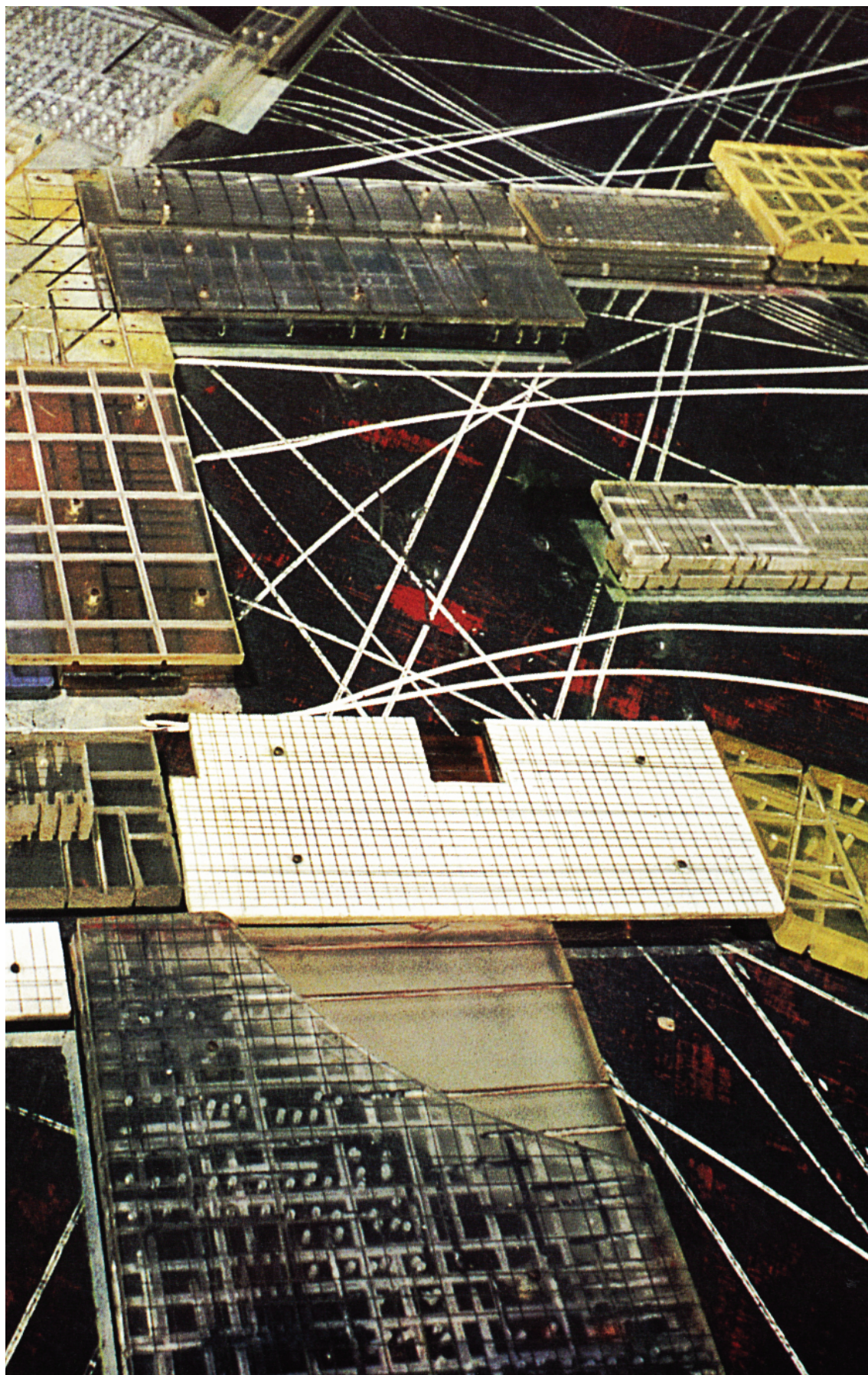
¹³⁹ NIEUWENHUIS, Constant – New urbanism. *Ibidem*, p. 168. (Tradução da autora)

¹⁴⁰ NIEUWENHUIS, Constant – New Babylon: outline of a culture. *Ibidem*, p. 160. (Tradução da autora)

¹⁴¹ NIEUWENHUIS, Constant – New urbanism. *Ibidem*, p. 169. (Tradução da autora)

¹⁴² *Ibidem*. (Tradução da autora)

¹⁴³ Vide. SADLER, Simon – *The situationist city*, p. 29.



35. Conjunto de sectores da *Nova Babilónia*, Constant Nieuwenhuis.

«Historicamente, a rua era mais do que uma mera artéria de tráfego. A sua função adicional, que pode até ter sido mais importante do que o seu papel como passagem, foi como um espaço de vivência colectiva onde todos os eventos públicos – mercados, festivais, feiras, manifestações políticas – tinham lugar, assim como encontros e contactos entre pequenos números de indivíduos, em suma, todas as actividades que não pertencem ao mais íntimo, ao domínio privado. (...) A importância primordial que o urbanismo unitário atribui ao espaço social, relaciona-se com o papel dos frequentes contactos pessoais que considera vitais para a cultura, para a cultura de massas que está para chegar. A realização da vida no sentido do urbanismo unitário depende em grande medida da posição do espaço social no planeamento urbano. É aqui, afinal, que a maior parte dos eventos que influenciam e determinam o quotidiano têm lugar»¹⁴⁴.

A criação deste espaço urbano unitário envolveria «à criação de novas formas’ em adição ‘ao *détournement de formas* prévias de arquitectura [e] urbanismo»¹⁴⁵ numa actividade contínua de construção levada a cabo por todos os habitantes segundo os seus desejos, gerando uma relação íntima com o espaço construído.

Na Nova Babilónia todos se tornariam arquitectos e o urbanismo «a complexa, actividade contínua que conscientemente recriava o ambiente humano»¹⁴⁶. Mas, como os desejos humanos são mutáveis e variados, «nada será fixo. O novo urbano existe no tempo, é a activação do temporário, do emergente e do transitório, do mutável, do volátil, do variável, do imediatamente cumprido e satisfeito»¹⁴⁷.

A edificação do espaço construído, e consequentemente da cultura, seria uma construção colectiva, e o acto criativo um acto social. Assim, ao contrário do pintor, cujo acto criador é realizado em isolamento, e cuja obra só posteriormente enfrenta a sociedade, na Nova Babilónia, a criação seria uma intervenção directa sobre a realidade e o habitante estaria em contacto directo com os seus semelhantes, logo, «cada um dos seus actos é público, cada um actua num meio que é também dos outros e evoca reacções espontâneas. (...) Cada reacção pode provocar outra em troca. (...) Cada iniciativa numa direcção ou noutra pode, a qualquer momento, ser ‘detornada’ por diferentes, mesmo opostas iniciativas»¹⁴⁸.

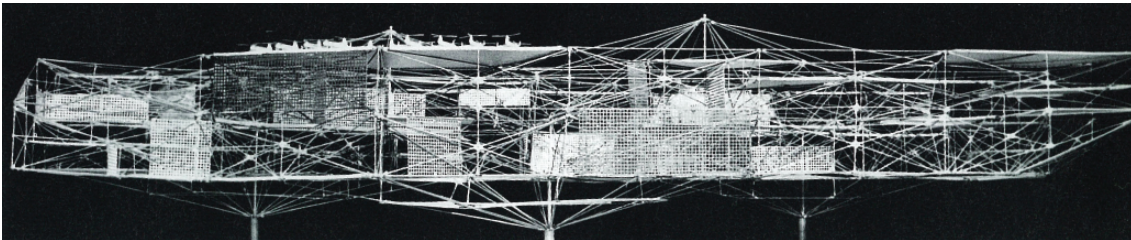
¹⁴⁴ NIEUWENHUIS, Constant – Unitary urbanism. In WIGLEY, Mark, ed. – *Constant’s New Babylon: the hyper-architecture of desire*, p. 134. (Tradução da autora)

¹⁴⁵ WIGLEY, Mark – The great urbanism game. *Ibidem*, p. 17. (Tradução da autora)

¹⁴⁶ DEBORD, Guy; NIEUWENHUIS, Constant – The Amsterdam declaration. *Ibidem*, p. 87. (Tradução da autora)

¹⁴⁷ WIGLEY, Mark – The great urbanism game. *Ibidem*, p. 9. (Tradução da autora)

¹⁴⁸ NIEUWENHUIS, Constant – New Babylon: outline of a culture. *Ibidem*, p. 163-164. (Tradução da autora)



36. Vista de um dos sectores da *Nova Babilónia*, Constant Nieuwenhuis. Fotografia de Bram Wisman.

37. Vista de um dos sectores da *Nova Babilónia*, Constant Nieuwenhuis. Fotografia de Victor E. Nieuwenhuis.

A *Nova Babilónia* seria a aplicação do urbanismo unitário interpretado por Constant:

«O urbanismo unitário é flexível, respeita a nossa liberdade para mudar o nosso modo de vida, adapta-se a cada situação, a cada necessidade, a cada possibilidade técnica, geográfica ou psicológica, é a objectivação do impulso criativo, a colectivização da obra de arte, a materialização de um estilo de vida dinâmico. Um estilo de vida, por outras palavras, que não reconhece nenhum objectivo na vida, que não tenha a intenção de dar um significado à vida, mas que torna a vida em si própria o objectivo, que procura o cumprimento da vida na prática quotidiana, um estilo de vida, que pretende ser a criação da nossa vida»¹⁴⁹.

Opondo-se à concepção da cidade-jardim modernista, identificada na *Ville Radieuse*, onde edifícios isolados e bem espaçados, reduzem os encontros directos e as acções comuns do homem¹⁵⁰, a *Nova Babilónia* deveria ser uma cidade coberta «onde o plano de estradas e edifícios separados deu lugar a uma construção espacial contínua»¹⁵¹ suspensa acima do solo, multiplicando-se por vários níveis e assente num sistema extenso e variado de diferentes estruturas.

«Uma estrutura mais ou menos fixa [a macro-estrutura], entre 15 e 40 metros de profundidade, feita com as últimas inovações de titânio leve e nylon, está suspensa 15 a 20 metros do chão, actuando como uma estrutura para a transformação contínua dos micro-espacos nela contidos. Intrincadas assemblagens de plataformas e volumes estão suspensas de cada suporte. Alguns sectores isolados desta nova cidade são construídos, e progressivamente controlados, multiplicando-se numa rede cada vez maior que não tem limites, não tem exterior»¹⁵².

A ideia tradicional de núcleo urbano é substituída pela ideia de uma rede de unidades interligadas entre si, originando sistemas relacionais complexos e a possibilidade da sua extensão em todas as direcções¹⁵³. A macro-estrutura organiza-se verticalmente, multiplicando a área disponível e deixando o chão livre para a deslocação motorizada e para a concentração de unidades de produção; a cobertura permite duplicar o espaço

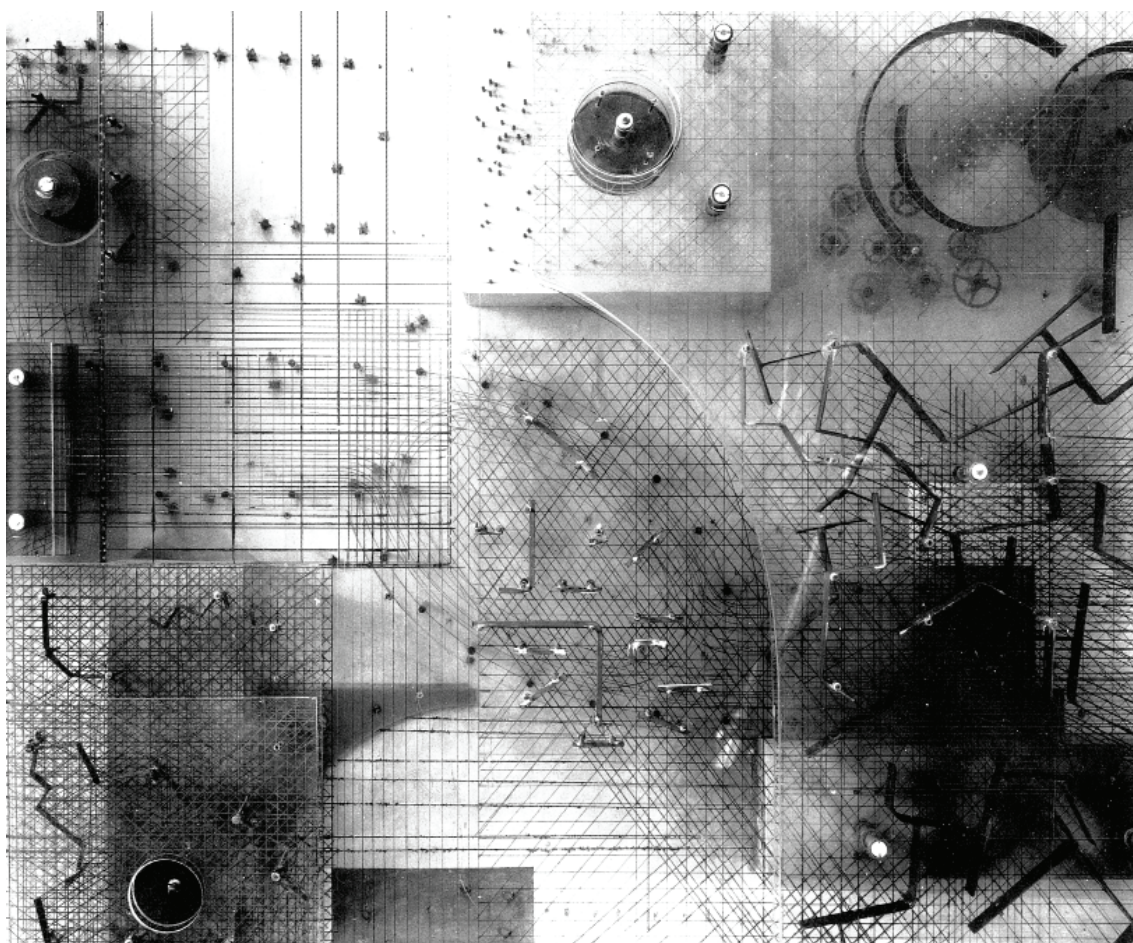
¹⁴⁹ NIEUWENHUIS, Constant – Unitary urbanism. *Ibidem*, p. 132. (Tradução da autora)

¹⁵⁰ NIEUWENHUIS, Constant – Another city for another life. *Ibidem*, p. 115.

¹⁵¹ *Ibidem*. (Tradução da autora)

¹⁵² WIGLEY, Mark – The great urbanism game. *Ibidem*, p. 12-13. (Tradução da autora)

¹⁵³ NIEUWENHUIS, Constant – New Babylon: outline of a culture. *Ibidem*, p. 161. (Tradução da autora)



38. Maquete do *Spatiovore*, um dos sectores da *Nova Babilônia*, Constant Nieuwenhuis. Fotografia de Victor E. Nieuwenhuis.

39. Vista superior do sector oriental da *Nova Babilônia*, Constant Nieuwenhuis.

do chão e é ocupada com meios para deslocação aérea. Dado o isolamento das áreas de circulação, no chão e na cobertura, todo o espaço restante passível de ser atravessado está livre para a deriva lúdica, formando um «*espaço social enorme e complexo*»¹⁵⁴.

«O corpo urbano concreto, contendo espaços de vivência e espaços usados colectivamente, é conseqüentemente elevado do chão, inacessível ao tráfego, que da sua parte tem 100% do chão disponível. Não constrangido por edifícios, o tráfego é livre de tomar a rota mais pequena, mas o visitante da cidade terá que deixar os seus veículos e tomar um dos variados elevadores para o topo. As fábricas, totalmente automatizadas, são na sua maioria construídas debaixo de terra»¹⁵⁵.

«Os centros de produção fora deste espaço [do corpo urbano concreto] e os equipamentos colectivos no seu interior determinam as linhas gerais da macro-estrutura»¹⁵⁶. Os sectores são os elementos base desta macro-estrutura e, como explica Constant nos seus textos:

«O sector incorpora um número de espaços horizontais sobrepostos ligados entre si e ao chão por elementos verticais, e um ou mais núcleos de serviços fixos. Este espaço poderia ser tomado por uma estrutura mais complexa resultante da articulação de espaços variados mais pequenos. (...) No seu interior, um ou mais núcleos fixos contem um centro técnico e um centro de serviços que é também uma recepção de hotel central com quartos individuais. Alguns dos sectores são providos de instalações sanitárias e educativas, de armazenagem e distribuição de artigos de uso quotidiano. Outros, com bibliotecas, centros de investigação científica e algo mais que possa ser necessário. O núcleo ocupa uma parte do sector; o resto, a mais importante parte da Nova Babilónia é espaço social com articulações móveis: o 'playground' do Homo Ludens»¹⁵⁷.

A tecnologia assume um papel preponderante na qualidade do ambiente. A «alta tecnologia é deslocada do trabalho para o lúdico»¹⁵⁸, assumindo a capacidade, não só de tornar fisicamente possível a concepção do projecto, mas tornando-se ela própria um

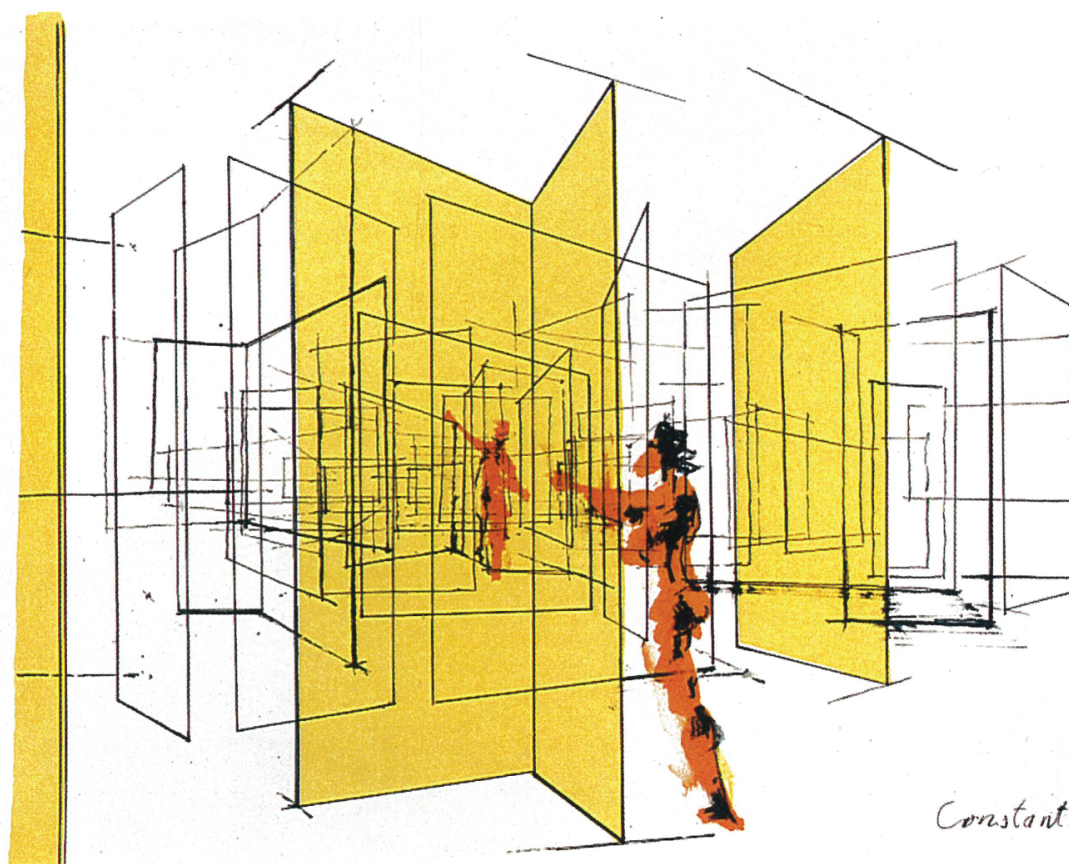
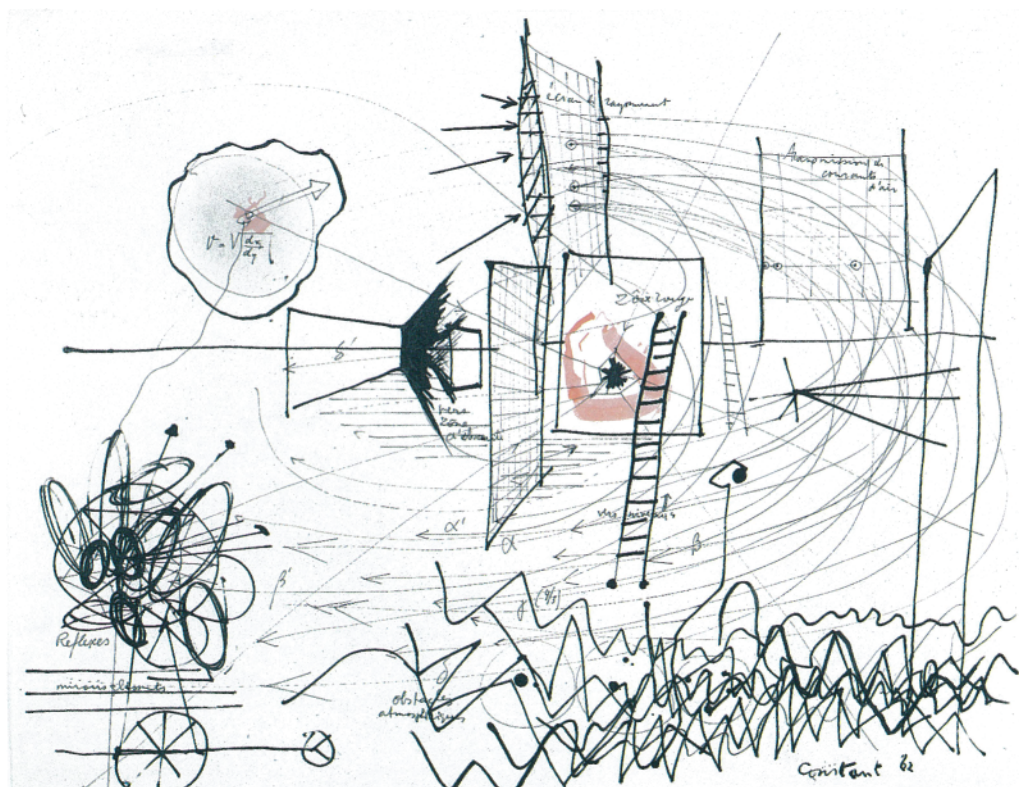
¹⁵⁴ NIEUWENHUIS, Constant – Another city for another life. *Ibidem*, p. 115. (Tradução da autora)

¹⁵⁵ NIEUWENHUIS, Constant – Unitary urbanism. *Ibidem*, p. 134. (Tradução da autora)

¹⁵⁶ NIEUWENHUIS, Constant – New Babylon: outline of a culture. *Ibidem*, p. 160. (Tradução da autora)

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 162. (Tradução da autora)

¹⁵⁸ WIGLEY, Mark – The great urbanism game. *Ibidem*, p. 28. (Tradução da autora)



40. *Labyratore*, Constant Nieuwenhuis.

41. Litografia da série *Labyrismen*, Constant Nieuwenhuis, 1979.

dispositivo na produção do espaço, operando como ferramenta na criação de novas experiências¹⁵⁹. O vidro e o ferro que potenciaram o Movimento Moderno são substituídos pela electrónica, e na *Nova Babilónia*:

*«Os habitantes têm acesso a ‘recursos poderosos de criação de ambientes’ para construir os seus próprios espaços quando e onde desejarem. As qualidades de cada espaço podem ser ajustadas. Luz, acústica, cor, ventilação, textura, temperatura, e humidade são infinitamente variáveis. Lajes móveis, divisórias, rampas, escadotes, pontes, e escadas são usados para construir ‘verdadeiros labirintos com as mais heterogêneas formas’ nos quais os desejos interagem continuamente»*¹⁶⁰.

O espaço social estende-se pela superfície construída, *«um sobre o outro, com centenas de metros de comprimento, que podem ser subdivididos em espaços maiores e mais pequenos, variando em tamanho (...), altamente diversificados e diferenciados em atmosfera»*¹⁶¹. Usando a imaginação, Constant apresenta uma imagem do que será o espaço social da *Nova Babilónia*, descrevendo a actividade social num dos seus sectores:

*«Vamos imaginar, que, num certo momento um número x de indivíduos se encontra dentro de um dos sectores. Que o sector está dividido em vários espaços de diferentes tamanhos, forma, e atmosfera. Que cada um destes espaços está no ponto de ser transformado (...). Que todos os indivíduos presentes participam activamente nesta incessante actividade. Que cada pessoa pode circular livremente de um espaço ao outro. Que o sector é atravessado incessantemente de um lado ao outro por novas pessoas e por aqueles que, depois de terem ficado por um tempo, partem. (...) Os sectores mudam constantemente de forma e atmosfera de acordo com as actividades que neles tomam lugar. Ninguém pode regressar ao que era antes, redescobrir o lugar como o deixaram, a imagem que retinham na memória. Agora ninguém cai na armadilha do hábito»*¹⁶².

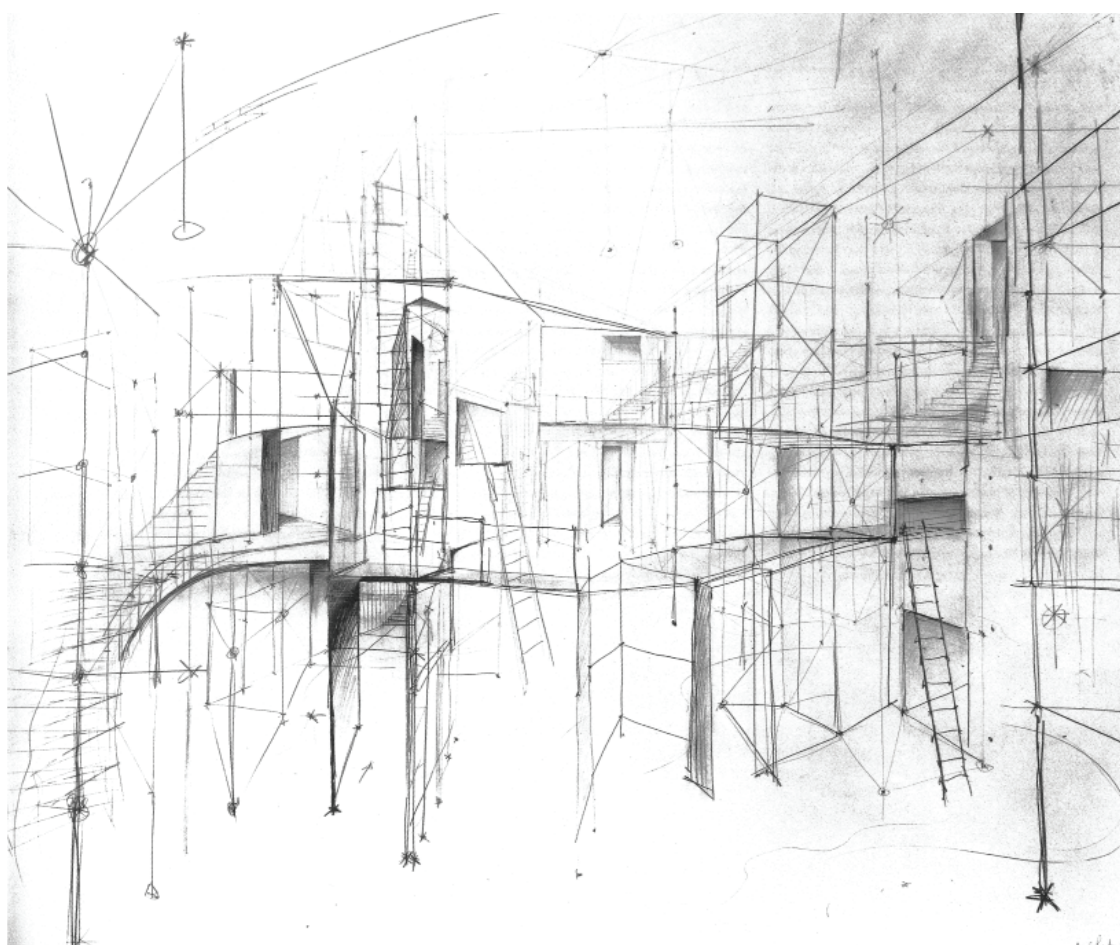
A imagem revelada é a da desordem propositada, sugerindo um espaço labiríntico, não no sentido do labirinto clássico – uma construção estática na qual o habitante se submete à estrutura do espaço com o objectivo de chegar a um ponto – mas um espaço

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 65. (Tradução da autora)

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 10. (Tradução da autora)

¹⁶¹ NIEUWENHUIS, Constant – Unitary urbanism. *Ibidem*, p. 135. (Tradução da autora)

¹⁶² NIEUWENHUIS, Constant – New Babylon: outline of a culture. *Ibidem*, p. 164. (Tradução da autora)



42. Desenho para um dos espaços da *Nova Babilônia* mostrando o seu interior labiríntico, Constant Nieuwenhuis.

labiríntico dinâmico, onde não existe um objectivo predeterminado, mas somente a liberdade para explorar o espaço em si mesmo; as «*actividades em tal labirinto não são determinadas pela forma espacial, como no labirinto estático; mas pelo contrário, a forma espacial é gerada e modificada pelas actividades que nele se desenvolvem*»¹⁶³. Este é o espaço ideal para o *Homo Ludens*.

«O *Homo Ludens* assume uma postura activa face à sua envolvente. (...) O espaço para ele não é um brinquedo mas uma ferramenta. (...) Em vez de organizar o espaço de modo a alcançar um objectivo pré-determinado no mínimo de tempo possível, ele tornará o espaço cada vez mais complicado e intensificará o uso que faz dele. (...) As oportunidades para a desorientação aumentarão o potencial para a exploração e a promoção de uma utilização altamente intensa do espaço»¹⁶⁴.

Na Nova Babilónia, segundo Simon Sadler, «*todo o espaço é temporário, nada é reconhecível, tudo é descoberta, tudo muda, nada pode servir como ponto de referência*»¹⁶⁵, o que propicia um uso intensificado do espaço que por isso parece dilatar para acomodar a concretização de todos os desejos do homem.

É exactamente na liberdade social, e consequentemente na liberdade criativa atribuída ao *Homo Ludens*, que o projecto da Nova Babilónia entra, mais evidentemente, em conflito com as ideias defendidas pelos Team X. Claramente, o projecto é influenciado pela proposta da *Golden Lane City* do casal Smithson, mais concretamente pelo conceito de *street-in-the-air* e pela ideia de que um padrão de associação entre as pessoas não pode ser predeterminado, ao contrário do que promovia o Movimento Moderno. Tanto os Smithson como Constant propõem uma estrutura contínua de vários níveis, suspensa do chão, na qual movimentos pedestres sem uma lógica pré-estabelecida são potenciados. Mas, «*enquanto as propostas do Team 10 são explicitamente baseadas na preservação da casa, a Nova Babilónia é baseada na sua vaporização*»¹⁶⁶. Para Constant, a intensificação do uso do espaço, e não a sua mera utilização como espaço de convívio lúdico entre vizinhos e conhecidos no tempo livre que sobrava depois do horário laboral, estava dependente da abolição das instituições estabelecidas.

¹⁶³ NIEUWENHUIS, Constant – The principle of disorientation. *Ibidem*, p. 225. (Tradução da autora)

¹⁶⁴ *Ibidem*. (Tradução da autora)

¹⁶⁵ SADLER, Simon – *The situationist city*, p. 143. (Tradução da autora)

¹⁶⁶ WIGLEY, Mark – The great urbanism game. In WIGLEY, Mark, ed. – *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*, p. 29. (Tradução da autora)



43. Vista dos sectores da *Nova Babilônia*, Constant Nieuwenhuis. Fotografia de Victor E. Nieuwenhuis.

«O Team 10 também criticava Le Corbusier, mas mantinha a ordem institucional. Constant absorveu muitas lições deles mas redireccionou a experiência para a dissolução de instituições suspeitas. Ao longo dos anos, iria condenar repetidamente os arquitectos por simplesmente fornecerem espaços para a sociedade actual»¹⁶⁷.

Para Constant, e para a Internacional Situacionista, a família «deixou de ser há muito tempo o mais importante factor de ligação numa sociedade, e as mudanças na moral estão a levar à formação de novos grupos sociais que são incapazes de se afirmar adequadamente no ambiente urbano actual»¹⁶⁸. A desorientação física da Nova Babilónia estendia-se à desorientação relacional, exactamente porque a primeira aumentaria exponencialmente a interacção social:

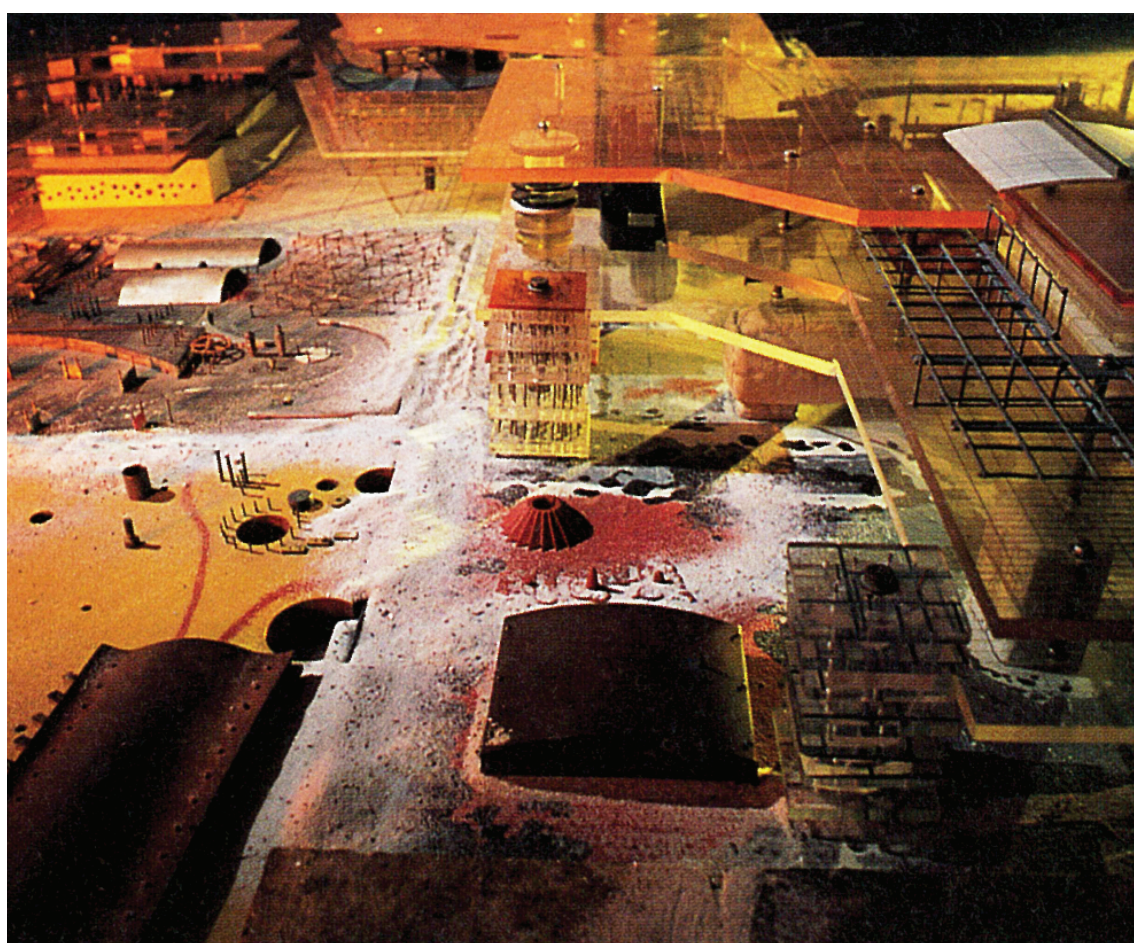
«Mesmo quando atravessa distâncias enormes, o Homo Faber move-se num espaço social limitado pela obrigação de regressar a um domicílio fixo. Está ‘ligado à terra’. As suas relações sociais definem o seu espaço social, que inclui a sua casa, o seu local de trabalho, a casa da sua família e dos seus amigos. O habitante da Nova Babilónia escapa a esses laços restritos. O seu espaço social é ilimitado. Porque já não se encontra ‘enraizado’ [dado o aumento do tempo livre e da capacidade de mobilidade] ele pode circular livremente: muito mais livremente dado que o espaço que atravessa muda infinitamente o seu espaço e a sua atmosfera, resultando na sua constante renovação. A mobilidade, e a desorientação que produz, facilitam o contacto entre as pessoas. Laços são criados e desfeitos sem qualquer dificuldade, dotando as relações sociais de uma franqueza perfeita»¹⁶⁹.

O homem volta assim a uma condição nómada, anterior ao momento em que foi obrigado a adaptar um modo de vida sedentário, movendo-se e percorrendo distâncias variadas de acordo com a sua vontade e sendo-lhe permitido mudar facilmente de ideias. Esta ideia contrapõe-se aos princípios sociais mais convencionais defendidos pelos Team X na sua leitura do espaço urbano: a comunidade e os sistemas de vizinhança perdem a razão de ser, porque o homem sedentário está a desaparecer.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 30 (Tradução da autora)

¹⁶⁸ NIEUWENHUIS, Constant – Unitary urbanism. *Ibidem*, p. 131. (Tradução da autora)

¹⁶⁹ NIEUWENHUIS, Constant – New Babylon: outline of a culture. *Ibidem*, p. 164. (Tradução da autora)



44. Combinação de sectores da *Nova Babilônia*, Constant Nieuwenhuis. Fotografia de Victor E. Nieuwenhuis.

«A Nova Babilónia termina em parte nenhuma (dado que a Terra é redonda); não conhece fronteiras (dado que não existem mais economias nacionais) ou colectividades (dado que a humanidade é flutuante). Cada lugar é acessível a um e a todos. Toda a Terra se torna lar para os seus proprietários. A vida é uma viagem sem fim por um mundo que muda tão rapidamente que parece para sempre outro»¹⁷⁰.

Para explicar esta ideia e a sua implicação no espaço urbano, Constant faz uma comparação com os turistas. Como população temporária, estes nómadas modernos, *«fazem exigências diferentes, sobre a cidade, daquelas que a população permanente faz. Eles exigem não casas mas hotéis, não locais de trabalho mas locais de entretenimento»¹⁷¹*. Posteriormente, faz uma apologia do aeroporto, como o local que melhor reflecte o espaço urbano do futuro - *«a cidade do homem ‘que passa’»¹⁷²*:

«Os aeroportos estão repletos de uma população flutuante, as pessoas não têm intenção de ficar ou de se estabelecer: chegam e planeiam ir à cidade; ou estão prestes a ir embora e já se desligaram da vida da cidade; estão preparadas para a aventura da viagem seguinte ou são passageiros em trânsito, a dar continuidade a uma aventura que começou num outro qualquer lugar. A população de um aeroporto não é uma comunidade mas uma sociedade heterogénea de pessoas. Todo o tipo de línguas podem ser ouvidas, uma confusão Babilónica reina, pedidos extraordinários de comida e bebida são feitos, há pessoas de todas as raças, todas as culturas, e de todas as classes sociais. Mas, mais importante, estão numa situação não familiar, não em casa – são viajantes num ambiente estranho onde as suas normas e padrões usuais perderam o valor, estão deslocados e só se têm uns aos outros para se apoiarem. São feitos contactos que, em circunstâncias normais, seriam mais difíceis de estabelecer. Ocorrem conversas entre estranhos que nunca se voltarão a encontrar. Em suma, os aeroportos desempenham o papel de ‘espaço social’, de um modo que se tornou impossível na cidade funcional dos nossos dias»¹⁷³.

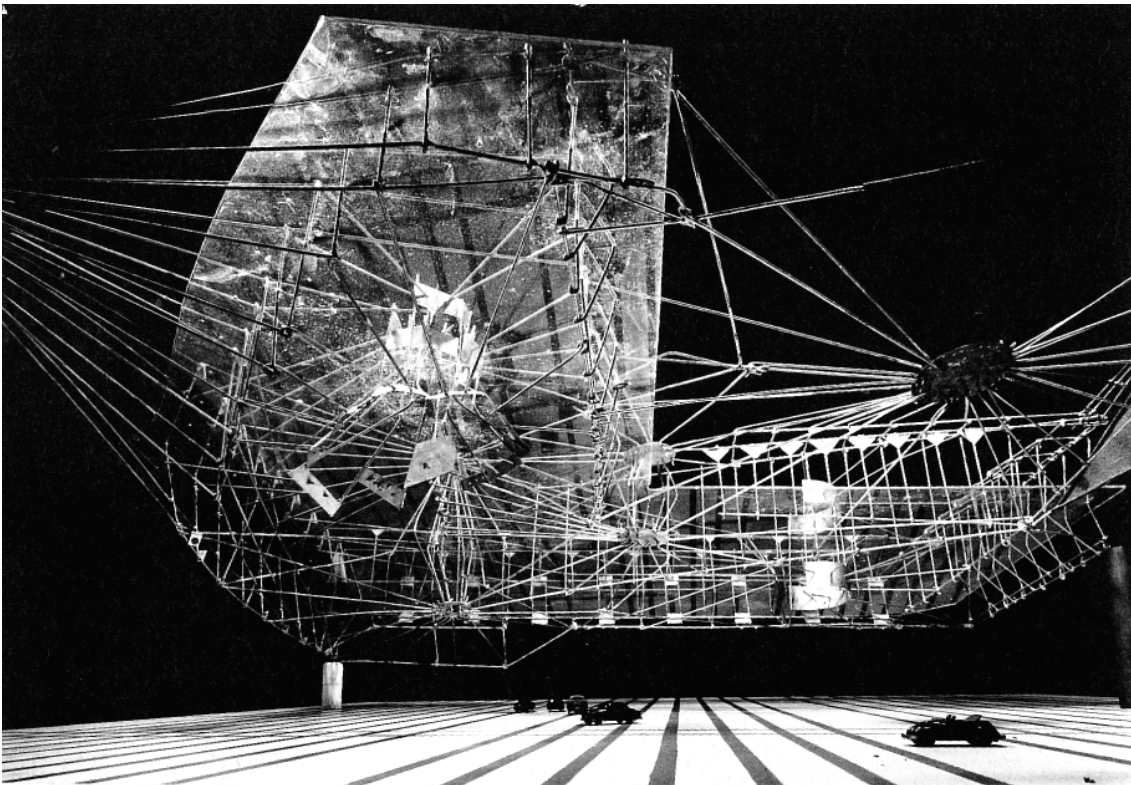
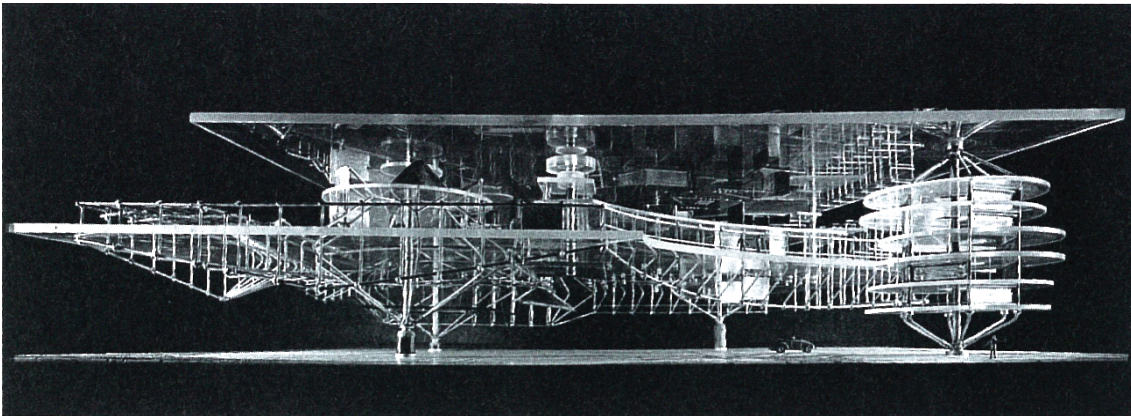
A divulgação do projecto da *Nova Babilónia* era realizada por Constant através de conferências e exposições. As apresentações combinavam uma introdução teórica explicativa e a apresentação de diapositivos – numa aproximação sequencial de escalas

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 161. (Tradução da autora)

¹⁷¹ NIEUWENHUIS, Constant – On travelling. *Ibidem*, p. 200. (Tradução da autora)

¹⁷² *Ibidem*, p. 201. (Tradução da autora)

¹⁷³ *Ibidem*, p. 200. (Tradução da autora)



45. Sector Amarelo, *Nova Babilônia*, Constant Nieuwenhuis. Fotografia de Jan Versnel.

46. Sector Laranja, *Nova Babilônia*, Constant Nieuwenhuis. Fotografia de Jan Versnel.

– com fotografias das maquetas, acompanhada por banda sonora. Nas exposições, as maquetas juntavam-se aos desenhos e às fotografias das mesmas, sendo geralmente explicadas em folhetins impressos para o efeito. Os desenhos, apesar de assumirem o grafismo de um projecto de arquitectura convencional na sua representação espacial, revelavam uma resistência à definição das imagens apresentadas, uma ausência de ordem e uma variação contínua e desorientadora das vistas e representações escolhidas.

«Todas as maquetas carregam traços de mudanças, camadas arqueológicas, buracos onde peças já foram presas, vestígios de elementos desaparecidos, restos das primeiras camadas de tinta, e por aí fora. Elas mostram o tipo de evolução a que Nova Babilónia em si própria se deveria submeter»¹⁷⁴. As fotografias das maquetas eram realizadas «de um modo que ocultava o facto de serem modelos»¹⁷⁵.

«Cada [maqueta] era fotografada de várias maneiras. Diferentes lentes, ângulos, fundos, e paisagens produziam efeitos diferentes. Outros modelos eram justapostos e por vezes desenhos dos mesmos espaços, ou projecções de diapositivos dos modelos, eram colocadas no fundo para criar profundidade. (...) Para fazer com que as maquetas parecessem construídas, [eram colocadas] contra o céu (...). Algumas das maquetas [eram coladas] numa paisagem contemporânea de espaços vazios e intersecções de vias rápidas para fazer com que parecesse que o projecto já estava construído»¹⁷⁶.

Nos diapositivos, *«somente umas poucas figuras humanas são visíveis, no canto de um espaço vasto, mas a banda sonora enche o auditório com um emaranhado metropolitano de vozes, tráfego, barulhos, máquinas, animais, e música estranha. Ouvimos os sons de uma vida que não podemos ver, uma vida que somos forçados a imaginar. (...) As imagens passam depressa. Tempo somente para uma impressão»¹⁷⁷.*

As imagens são indefinidas, baças e desfocadas, meros relances sobre um presente eterno, constantemente reconstruído como uma *«actividade interminável na qual todas as pessoas que viverão estarão envolvidas»¹⁷⁸*. A Nova Babilónia é uma imagem passageira de um espaço possível, a ser edificado no futuro, um espaço para outro homem, para outro quotidiano e comprometido com um uso efectivo da cidade. A sua imagem é uma miragem

¹⁷⁴ WIGLEY, Mark – The great urbanism game. *Ibidem*, p. 51. (Tradução da autora)

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 11. (Tradução da autora)

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 52. (Tradução da autora)

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 11. (Tradução da autora)

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 67. (Tradução da autora)



47. Ingang van het Labyr (Entrada no labirinto), Constant Nieuwenhuis.

sedutora, que só pode ser entendida «lançando as imagens e as palavras de Constant para dentro dos nossos próprios sonhos do que esses espaços possam ser»¹⁷⁹.

Nos últimos anos em que se dedica ao projecto, Constant parece aperceber-se, revelando-o nas suas representações, «que festival e violência, alegria e caos, criação e destruição, estão inelutavelmente relacionados»¹⁸⁰. O seu projecto era realizado para uma sociedade transformada pela revolução promovida pela Internacional Situacionista, da qual emergiria o *Homo Ludens*. Mas, com o passar dos anos, Constant ganha a consciência da impossibilidade de imaginar uma sociedade completamente livre e harmoniosa, sem a existência de um sistema global de adaptação e conformação, onde o conflito não surja espontaneamente.

«Esta fé na revolução e no verdadeiro potencial da raça humana para mudar é característica do clima intelectual dos anos sessenta no qual a Nova Babilónia se radica, mas não toma em consideração [que] não há quaisquer garantia que o desaparecimento da luta social pela existência significaria que a violência e os conflitos entre os indivíduos desapareceriam como neve a derreter ao sol. A condição humana é provavelmente um pouco mais complicada do que isso»¹⁸¹.

Como explica Heynen, no fim, a *Nova Babilónia* assinala a transformação completa das utopias em distopias, as suas imagens «estão dificilmente abertas a ser interpretadas como o prenúncio de um futuro ideal; elas aparecem como comentários variados à impossibilidade de dar à utopia uma forma concreta»¹⁸².

¹⁷⁹ WIGLEY, Mark em entrevista: Nova Babilónia. In *In Si(s)tu*, 2(2001), p. 32.

¹⁸⁰ HEYNEN, Hilde – *Architecture and modernity: a critique*, p. 170. (Tradução da autora)

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 174. (Tradução da autora)

¹⁸² *Ibidem*. (Tradução da autora)

4. “RADICAIS”, HOJE

«A barricada fecha a rua, mas abre o caminho»¹⁸³.

A mudança de paradigma introduzida nos anos 50 despertou a consciência profissional para o espaço relacional da cidade e para o direito do usufruto do mesmo por parte do habitante.

Nos últimos anos, olhares retrospectivos sobre estas décadas têm-se multiplicado. O interesse nestas décadas, não se revela como mera análise histórica do ocorrido e das suas consequências, mas sobretudo como reavivar de diferentes métodos de compreensão da cidade contemporânea, e consequentemente da formação social e cultural do arquitecto.

A sedução da década de 50 expressa-se no optimismo que então se vivia. Como refere Lara Schrijver, «o potencial infinito do indivíduo para se criar a si próprio, as possibilidades ilimitadas dos movimentos de massas terem impacto no seu ambiente político, eram todas parte de uma certeza de que os tempos estavam a mudar»¹⁸⁴ e neste processo de mudança a arquitectura e o urbanismo teriam um papel de relevância.

Os sonhos e aspirações destas décadas ficaram aquém do desejável, mas não deixaram de despoletar consciências e de criar imagens-memórias do que se poderia ser. Na última década deste novo século, camadas jovens de arquitectos têm desenvolvido uma prática profissional que, pelos métodos de trabalho usados, pela sua condição alternativa, pelas temáticas abordadas, demonstram um paralelo com as actividades desenvolvidas pelos jovens profissionais entre o início da década de 50 e o fim dos anos 70. No entanto, e se a aproximação estética é a mesma, a sua cada vez mais frequente inserção no sistema mediático da profissão interpela a sua validade ideológica.

Este capítulo pretende, sob a forma de conclusão, efectuar uma reflexão dispersa sobre a prática contemporânea da disciplina: a sua razão de ser, a sua posição no actual sistema de valores e sobretudo o seu possível potencial num momento em que a sociedade enfrenta, de novo, mudanças económicas e sociais profundas.

¹⁸³ ANÓNIMO, slogan escrito nas ruas durante a revolta de Maio de 1968 em Paris. In LICHFIELD, John - *Signs of the times: the sayings and slogans of 1968*. [Em linha]. (Tradução da autora)

¹⁸⁴ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s' architecture*, p. 18. (Tradução da autora)



48. *Cidade Genérica*, Rem Koolhaas, 1994.

4.1. Da Nova Babilónia à Cidade Genérica - da distopia ao realismo

Em 1966, Rem Koolhaas, na altura jornalista do Haagse Post, realiza juntamente com Betty van Garrel, uma entrevista a Constant sobre o seu projecto *Nova Babilónia*. Curiosamente, após esta entrevista, Koolhaas desvia-se da sua carreira profissional como jornalista para se tornar arquitecto. Em 1994, Koolhaas apresenta a *Cidade Genérica*, introduzindo-a através da comparação entre a cidade contemporânea e o aeroporto - como anos antes, Constant o tinha feito - verificando que estes «*tornando-se maiores e maiores, equipados com mais e mais facilidades não relacionadas com a viagem, (...) estão a caminho de substituir a cidade. A condição 'em-trânsito' está a tornar-se universal*»¹⁸⁵.

A *Cidade Genérica* é o espaço urbano que perdeu a identidade; a identidade que aprisiona, que resiste à expansão, a novas interpretações, à sua própria renovação e a ser contradita¹⁸⁶. Por isso, a *Cidade Genérica* implode os conceitos tradicionais de centro, de preservação histórica, de periferia, de hierarquização e dependência:

«A *Cidade Genérica* é a cidade liberada do cativo do centro, do 'espartilho' da identidade. A *Cidade Genérica* quebra o ciclo destrutivo da dependência: não é nada mais do que o reflexo de uma necessidade presente e de uma capacidade presente. É a cidade sem história. É grande o suficiente para toda a gente. É fácil. Não precisa de manutenção. Se se tornar demasiado pequena apenas se expande. Se se tornar velha somente se auto-destrói e renova. É igualmente excitante - ou não excitante - em todo o lado. É 'superficial' - como um estúdio de Hollywood, pode produzir uma nova identidade todas as segundas-feiras de manhã»¹⁸⁷.

Como a *Nova Babilónia*, a *Cidade Genérica* existe em todos os continentes, existe na Europa e na América, e surge rapidamente por África e pela Ásia; é multi-racial e multi-cultural; é edificada por pessoas em movimento, prontas para partirem; a sua estrutura parece incompreensível, mas tal não significa que não tenha uma; as modificações na sua estrutura e nas suas edificações são constantes; a população aumenta e varia

¹⁸⁵ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; O.M.A. - S, M, L, XL, p. 1252. (Tradução da autora)

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 1248.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 1250. (Tradução da autora)

constantemente; a sua imprevisibilidade resiste a qualquer domínio ou especulação; os espaços de trabalho persistem mas tornam-se cada vez mais obsoletos (pela possibilidade de trabalhar a partir de casa); o hotel é o alojamento mais comum; os ambientes são climatizados; a sua variedade formal e programática torna o variado banal (é a repetição que se torna inexistente); no campo cultural «a Cidade Genérica é como uma agência de encontros: iguala eficientemente a oferta com a procura»¹⁸⁸; na Cidade Genérica a densidade deu lugar à congestão. Curiosamente, a actividade que parece resistir é a ida às compras, mas como diz Koolhaas, isso não é problemático, somente «*aguarda tempos melhores. É culpa nossa – não nos lembramos de nada melhor para fazer*»¹⁸⁹. Mas a Cidade Genérica:

*«É mantida como um conjunto, não por um espaço público demasiado exigente – progressivamente degradado numa surpreendente sequência longa na qual o Fórum Romano é para a Ágora Grega o que o centro comercial é para a rua principal – mas pelo ‘residual’. No modelo original dos modernos, o residual era somente verde, a sua limpeza controlada uma afirmação moralista de boas intenções, desencorajando a associação, o uso. Na Cidade Genérica (...) o vegetal é transformado num Resíduo ‘Edénico’, o principal portador da sua identidade; um híbrido de política e paisagem. Ao mesmo tempo refugio do ilegal, do incontrolável, e sujeito a uma manipulação infinita, representa um triunfo simultâneo do alterado e do primitivo»*¹⁹⁰.

Se observada de uma posição estática, a Cidade Genérica parece sedada, a variedade de sensações disponíveis podem ser intensificadas ou somente ignoradas, «a serenidade da Cidade Genérica é obtida pela evacuação do espaço público»¹⁹¹; «(...) as vias rápidas são uma versão superior de avenidas e praças (...). Os campos de golfe são tudo o que resta do que era diferente»¹⁹². Mas mais importante:

«A Cidade Genérica apresenta a morte final do planeamento. Porquê? Não porque não é planeada – de facto, enormes universos complementares de burocratas e promotores canalizam fluxos inimagináveis de energia e dinheiro para o seu acabamento; (...). Mas a sua descoberta mais perigosa e hilariante é que o planeamento não faz diferença

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 1264. (Tradução da autora)

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 1260. (Tradução da autora)

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 1252-1253. (Tradução da autora)

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 1251. (Tradução da autora)

¹⁹² *Ibidem*. (Tradução da autora)

nenhuma. Os edifícios podem ser bem implantados (...) ou mal (...). Eles florescem/perecem imprevisivelmente. As redes são sobrecarregadas, envelhecem, apodrecem, tornam-se obsoletas; as populações duplicam, triplicam, quadruplicam, de repente desaparecem. A superfície da cidade explode, a economia acelera, abrandando, explode, entra em colapso. (...) Ninguém sabe onde, como, desde quando os esgotos correm, a localização exacta das linhas de telefone, qual a razão para a posição do centro, onde os eixos monumentais acabam. Tudo o que prova é que há margens infinitas escondidas, reservatórios de folga, um processo orgânico, perpétuo, de ajuste, padrões, comportamento; as expectativas mudam com a inteligência biológica do animal mais alerta. Nesta apoteose da escolha múltipla nunca mais será possível reconstruir causa e efeito. Funciona – isso é tudo»¹⁹³.

Como todas as utopias anteriores, «todas as Cidades Genéricas provêm da tabula rasa; se não havia nada, agora elas estão lá; se havia alguma coisa, elas substituíram-no»¹⁹⁴, mas ao contrário das primeiras utopias modernas e das propostas pelos movimentos de revisão, esta não nasce de um planeamento pré-determinado. Como a *Nova Babilónia* de Constant, a *Cidade Genérica* nasce indefinidamente e espontaneamente, mas enquanto na primeira, este nascimento parte da vontade de cada habitante, a *Cidade Genérica* simplesmente “acontece”.

Se a *Nova Babilónia* assinala a passagem da utopia para a distopia, a *Cidade Genérica*, é na verdade, pura e simplesmente a observação da realidade, mas com os olhos abertos às suas possibilidades. Uma realidade onde «*the city is no longer*»¹⁹⁵ pois tudo é espaço urbano, e o conceito de cidade, «*distorcido e estendido além do precedente*»¹⁹⁶ torna-se obsoleto.

Koolhaas afirma que, após o Maio de 68, a cidade assumiu o papel principal, mas as promessas de ‘*sous les pavés, la plage*’, saíram frustradas a partir da década de 70, sendo «*traduzidas somente em ‘mais’ pavimento, ‘menos’ praia*»¹⁹⁷. As únicas atitudes que permanecem são «*documentar a nossa esmagadora reverência pela cidade existente, desenvolver filosofias, projectos, protótipos para uma cidade preservada e reconstituída*»¹⁹⁸ e o desprezo e o consequente dismantelar das propostas modernistas urbanas, resumindo,

¹⁹³ *Ibidem*, p. 1255. (Tradução da autora)

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 1253. (Tradução da autora)

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 1264. (Tradução da autora)

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 963. (Tradução da autora)

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 200. (Tradução da autora)

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 968. (Tradução da autora)

segundo Koolhaas que «a nossa ‘sofisticação’ esconde sintomas maiores de cobardia, centrados na simples questão de tomada de posições – talvez a acção mais básica ao fazer a cidade. Somos simultaneamente dogmáticos e evasivos»¹⁹⁹.

Numa posição visivelmente paralela e convergente com a de Constant, Koolhaas afirma que:

«Se houver um ‘novo urbanismo’ este não será baseado na dupla fantasia de ordem e onnipotência; será a encenação da incerteza; já não estará preocupado com o arranjo mais ou menos permanente dos objectos mas com a irrigação dos territórios com potencial; já não procurará configurações estáticas mas a criação de campos que permitam acomodar processos que recusam ser cristalizados em formas definitivas; já não será acerca da definição meticulosa, da imposição de limites, mas acerca de expandir as noções, negar fronteiras, não acerca de separar e identificar entidades, mas acerca de descobrir híbridos inomináveis; já não será obcecado com a cidade mas com a manipulação da infra-estrutura para intensificações e diversificações infinitas, atalhos e redistribuições – a reinvenção do espaço psicológico. Uma vez que o urbano é hoje penetrante, o urbanismo nunca mais será acerca do “novo”, mas somente acerca do “mais” e do “modificado”. (...) Redefinido, o urbanismo não será somente, ou maioritariamente, uma profissão, mas uma forma de pensar, uma ideologia: aceitar o que existe»²⁰⁰.

Koolhaas, como Constant, acredita que é nesta realidade, e com esta realidade, que se deve recentrar a disciplina arquitectónica e urbanística.

As influências das décadas de 50 a 70, fizeram-se efectivamente sentir até aos dias de hoje, mas as suas possibilidades encontram-se dispersas ou adormecidas. Na leitura do passado, o que nos interessa não é a análise das suas estratégias formais ou das suas posições teóricas historicamente contextualizadas²⁰¹, mas estudar as ideias, instrumentos e hipóteses que desenvolveram para compreender a realidade urbana para além da sua concretização material, e sobretudo como este legado pode ser aplicado e reinventado. Neste sentido, talvez a ideia mais importante tenha sido a extensão da arquitectura - para além da sua função como a arte de construir - e do urbanismo - para além da sua função como instrumento regulador – para o campo da crítica e da promoção cultural, agindo

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 967. (Tradução da autora)

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 969 e 971. (Tradução da autora)

²⁰¹ WIGLEY, Mark – The great urbanism game. In WIGLEY, Mark, ed. – *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*, p. 68.

por tentativa e erro, experimentando sem medo no espaço da cidade.

«Temos que imaginar outros 1001 conceitos de cidade; temos que correr riscos insanos; temos que ousar ser totalmente acríticos; temos que engolir fundo e conceder perdão à esquerda e à direita. A certeza do falhanço terá que ser o nosso gás/oxigénio hilariante; a modernização, a nossa droga mais potente. Uma vez que não somos responsáveis, temos que nos tornar irresponsáveis»²⁰².

Na Nova Babilónia, a «*arquitectura tornar-se-ia um meio para o contacto social, fornecendo aos habitantes algo para fazerem em conjunto*»²⁰³; na Cidade Genérica deseja-se que a arquitectura assim se mantenha, como um meio para o jogo e para a interacção, consequentemente, como um meio de constante crítica e experimentação.

4.2. A arquitectura como experiência crítica

A importância da Cidade Genérica, e de todas as outras derivações urbanas da OMA/AMO²⁰⁴ como a “Grandeza, ou o problema do grande”²⁰⁵ (1994) e o “Espaço-lixo”²⁰⁶ (2001), assenta no despertar da disciplina para a condição da cidade contemporânea, no final dos anos 90, depois de duas décadas - dos anos 80 aos anos 90 - de meras preocupações formais e objectuais²⁰⁷. Nestas décadas, estas mesmas preocupações, assim como a estabilização do sistema económico capitalista e dos sistemas políticos democráticos, permitiram o investimento, por parte do Estado, mas sobretudo por parte das instituições e das grandes corporações, em projectos de arquitectura para sua auto-afirmação. Este

²⁰² KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; O.M.A. – S, M, L, XL, p. 971. (Tradução da autora)

²⁰³ SADLER, Simon – *The situationist city*, p.149. (Tradução da autora)

²⁰⁴ OMA é a sigla para Office for Metropolitan Architecture (1975), uma parceria internacional de arquitectura, urbanismo e análise cultural da realidade contemporânea, dirigida por Rem Koolhaas, Ellen van Loon, Reinier de Graaf, Shohei Shigematsu e Victor van der Chijs. AMO é a sigla para Architecture Media Organization (1999), o complemento de investigação do OMA. Enquanto o OMA se dedica ao projecto arquitectónico tradicional, o trabalho do AMO dispersa-se pela política, sociologia, *media*, energias renováveis, tecnologia, moda, curadoria, edição e design gráfico; contaminando o trabalho do OMA, com as visões trazidas destas disciplinas. In oma.nl. [Em linha].

²⁰⁵ No original “*Bigness, or the problem of the large*”, expõe a mudança de escala que a introdução de mecanismos, como o elevador e o ar condicionado, possibilitaram e exigiram à produção arquitectónica. A ideia sublinhada por Koolhaas é que, com a possibilidade da grandeza, a produção arquitectónica ampliou a sua capacidade de exploração da natureza icónica do edifício. GRANDE, Nuno – Cultura OMA. In KOOLHAAS, Rem – *Três textos sobre a cidade: grandeza, ou o problema do grande; a cidade genérica; espaço-lixo*, p. 7-12.

²⁰⁶ No original “*Junkspace*”, é também uma leitura sobre a condição *dirty* da actualidade. Desta vez a análise centra-se na ideia de constante remodelação do espaço urbano, numa sociedade onde tudo é provisório, «*sob o domínio do consumo rápido e do lazer instantâneo*». GRANDE, Nuno – Cultura OMA. In KOOLHAAS, Rem – *Três textos sobre a cidade: grandeza, ou o problema do grande; a cidade genérica; espaço-lixo*, p. 7-12.

²⁰⁷ BAPTISTA, Luís Santiago – Produções Efeméras. In *arq|a*, 77(2009), p. 6.

fenómeno levaria ao estabelecimento de um grupo profissional forte, mas limitado, seguro no dever da arquitectura de personificar os poderes, económicos e culturais, presentes no espaço urbano.

Como nos explicou em conversa Luís Santiago Baptista, a prática profissional nestas décadas centrou-se no objecto, ou seja, no problema da forma e da linguagem, e de como se pode explorar a relação entre o sujeito e o objecto no espaço urbano, desaparecendo por sua vez a preocupação com a cidade no seu todo, e consequentemente a utopia. Só Koolhaas, no final do século XX, se vai interessar pela cidade – e não do ponto de vista idealizado e comum dos arquitectos (nestas décadas preocupados com a cidade tradicional em desaparecimento) – mas pela cidade que temos. A cidade no seu *dirty realism*, como diz Santiago Baptista.

O trabalho desenvolvido pelo OMA despertou a consciência para a limitação do edifício-objecto em responder aos problemas da cidade contemporânea, tanto ao nível da sua compreensão como ao nível da capacidade efectiva de intervenção sobre esta. Em suma, o seu trabalho revelou que os instrumentos da arquitectura e do urbanismo não se podem resumir ao projecto arquitectónico pois é hoje impossível perceber a realidade urbana simplesmente através dos instrumentos clássicos do projecto. Com a criação da AMO em 1999, Koolhaas aceita imperativamente esta condição. A “cultura OMA”²⁰⁸ não só colocou, no final dos anos 90, a cidade contemporânea de novo como problema central da disciplina, mas sublinhou também os processos de globalização e mediatização cultural actuais e a consequente «condição iconoclasta, genérica e consumista que vem definindo a nossa contemporaneidade»²⁰⁹ e que não pode ser ignorada.

Confrontando as condições emergentes da disciplina que a OMA/AMO mediatiza com as condições profissionais da última década, emerge um novo panorama de pensamento e prática arquitectónica, alheio ao existente nas décadas de 80 e 90.

Quando, como verificado na última década (a primeira do novo século), a quantidade de arquitectos formados «ultrapassa as necessidades de manutenção do sistema»²¹⁰, quando a encomenda estadual, institucional e corporativa diminui, sobretudo face a uma crise financeira que põe em causa a estrutura do sistema capitalista vigente (*no money, no*

²⁰⁸ Expressão utilizada por Nuno Grande no prefácio do livro “Três textos sobre a cidade: grandeza, ou o problema do grande; a cidade genérica; espaço-lixo”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

²⁰⁹ GRANDE, Nuno – Cultura OMA. In KOOLHAAS, Rem – Três textos sobre a cidade: grandeza, ou o problema do grande; a cidade genérica; espaço-lixo, p.12.

²¹⁰ GADANHO, Pedro – Para além dos programas híbridos: a arquitectura do código aberto. In *arq|a*, 43(2007), p. 24.

building!)²¹¹, o excedente profissional torna-se uma maioria²¹² à espera, atenta e demasiado sujeita aos problemas que a realidade lhes apresenta. A isto, podemos ainda juntar o aumento da mobilidade individual e o consequente aumento da geografia possível da prática; a expansão das possibilidades comunicativas, o rápido acesso à informação e a alteração da natureza das redes pessoais – agora delineadas sobretudo através das redes sociais, por interesses e preocupações comuns e já não por confluências na formação académica, na identidade nacional ou na localização geográfica – e o consequente desenvolvimento de novas parcerias e possibilidades de trabalho²¹³. O excedente criativo, não absorvido pelo sistema, com posições face ao trabalho e à mobilidade distintas das da geração anterior, vai procurar novas actividades, estratégias e locais de intervenção onde canalizar a sua criatividade. Como nos referiu em conversa Pedro Gadanho, dada a escassez da possibilidade de ‘construir’, ou seja, não tendo que estar a responder ao mercado, os profissionais vão procurar outras áreas onde exprimir a sua criatividade, e essas não podem ser outras senão dentro da esfera social e cultural.

Este excedente profissional actual, parte da camada jovem da população, pode curiosamente ser comparado, na prática espacial que desenvolve, aos jovens das décadas de 50 a 70. Constituindo-se em colectivos multidisciplinares de trabalho, adaptam os temas que a sua contemporaneidade lhes apresenta usando uma linguagem mais generalista, que cruzam com a sua formação especializada. As suas estratégias de trabalho são criativas e ampliam a abordagem tradicional da arquitectura como a arte do construir, assentando numa lógica interventiva e participativa²¹⁴ sobre o espaço urbano existente, desenvolvendo ‘arquitecturas-evento’ que se pretendem críticas e reflexivas sobre a realidade urbana. Estas são ‘arquitecturas-performance’, entendendo *performance* como qualquer actividade centrada em processos dinâmicos e temporais que promovem um uso temporário alternativo do espaço urbano, opondo-se à definição de elementos estáticos no espaço e no tempo²¹⁵.

Como de novo nos lembrou Santiago Baptista, a ideia de evento já existia nas décadas de 80 e 90, mas este era explorado como o efeito do objecto sobre o sujeito. Era por isso um evento centrado no presente e com um sentido único - do objecto para quem o experimenta – não gerando *feedback* por parte do receptor. Hoje o evento - assim

²¹¹ BORGES, Tiago – O que é que se segue? In *Arte Capital*, 2005. [Em linha]

²¹² GADANHO, Pedro – Para além dos programas híbridos: a arquitectura do código aberto. In *arq|a*, 43(2007), p. 24.

²¹³ GADANHO, Pedro – De A a Z: a febre classificatória explicada às crianças. In *arq|a*, 75/76(2009), p. 28.

²¹⁴ BAPTISTA, Luís Santiago – Espaço públicos. In *arq|a*, 73(2009), p.7.

²¹⁵ SALTER, Chris em entrevista: Perspectivas críticas: arquitectos, artistas, docentes, críticos e comissários. In *arq|a*, 77(2009), p.33.



49 e 50. *Spacebuster*, Raumlabor Berlin, 2009.

como as novas ferramentas de comunicação potenciadas pela Internet²¹⁶ - não se centra num sentido só. É algo gerado não só pelo arquitecto, mas em interacção entre o autor e o participante. O evento que estas práticas promovem assume uma lógica ficcional - a imaginação de uma possibilidade futura - ao mesmo tempo exige uma recolha de memória, sendo consequentemente mais localizado, intrusivo e invasivo.

Em conversa com Inês Moreira, a arquitecta sugere-nos uma distinção no interior destas novas práticas, distinguindo entre práticas que produzem imagens e discursos e outras que promovem a participação. As primeiras enunciam e representam o problema como que colocando um *outdoor* sobre o problema. As segundas têm menos ecos mediáticos e procuram um desenvolvimento e um maior impacto com o passar do tempo, sendo geralmente dirigidas a comunidades populacionais específicas. Ambas as práticas no entanto, serão mais produtivas, segundo a arquitecta se fugirem ao formato do grande evento de entretenimento de massas e do evento artístico intelectual que exige um certo conhecimento erudito por parte do público. Estas duas vertentes fazem um uso da arquitectura como meio de expressão, tanto por parte do criativo, na produção de imagens e discursos como resposta a problemas a que sabe ter que responder, como por parte dos habitantes, que têm a possibilidade de participar numa 'construção' que se quer benéfica ao seu espaço de vivência.

Como exemplos podemos apresentar o trabalho desenvolvido pelos colectivos Raumlabor, Recetas Urbanas e Stalker, identificando, a título de exemplo, cada um destes colectivos com as práticas desenvolvidas pela Internacional Situacionista, de *situation construite*, *détournement* e *dérive*, respectivamente.

O colectivo Raumlabor (1999), sediado em Berlim e encabeçado por Markus Bader, entende o projecto arquitectónico como uma prática de investigação interdisciplinar. Para este colectivo o projecto arquitectónico pode ser uma *situation construite*, ou como explicam, a experimentação concreta de ideias para 'ver se funcionam'.

O seu projecto de 2009, *Spacebuster* (realizado a pedido da nova iorquina Storefront for Art and Architecture) consiste numa carrinha e numa 'bolha' onde cabem cerca de 80 pessoas, insuflada a partir da parte de trás da carrinha e acessível pelo interior da mesma. A bolha, translúcida e flexível, adapta-se ao que a rodeia, «é possível confiná-la a um espaço debaixo de uma ponte, colocá-la à volta de uma árvore, ou moldá-la em forma

²¹⁶ A Internet com a *mailing list*, o *chat* e as redes sociais, constitui o primeiro meio de comunicação que permite a comunicação bilateral entre um grande número de usuários, de um modo intuitivo, rápido e fluido. O telégrafo e o telefone, promoviam a comunicação bilateral, mas entre uma audiência limitada; a imprensa, a rádio e a televisão permitiam a distribuição de mensagens por um grande número de espectadores, mas não o *feedback* instantâneo por parte dessa mesma audiência. SHIRKY, Clay - Social software and the politics of groups. In *Clay Shirky's writings about the Internet*. [Em linha]



51. *Fassadden Republik*, Raumlabor Berlim, 2004.

52. *Bottellón en Alcorcón*, Recetas Urbanas, 2004.

de uma vedação ou, ainda, como perfil de uma fachada»²¹⁷. A envolvente real torna-se assim o cenário da situação construída, permitindo a muitos ver «através da película, leitosa e semi-translúcida, da bolha do Spacebuster, (...) a cidade à sua volta com os seus detalhes mais nítidos do que alguma vez tinham visto»²¹⁸. Durante 10 dias a ocupação do seu interior misturou «formatos mais formais como workshops, palestras, visionamento de filmes, etc., e (...) eventos diários acessíveis como jantares, cocktails e festas»²¹⁹, «em parques de estacionamento; em auto-estradas; sob a High Line; em fábricas abandonadas»²²⁰.

Um outro projecto deste colectivo, *Fassadden Republik* (2004), consistiu no inundar do *Palast der Republik* em Berlim (uma construção massiva da antiga RDA²²¹) com 300 000 metros cúbicos de água. Neste espaço inundado recriava-se uma experiência veneziana, através da criação de um espaço urbano labiríntico composto por fachadas flutuantes de três metros de altura; e da deslocação dos visitantes por meio de barcos pneumáticos. As fachadas desenhadas foram o resultado de um concurso anunciado anteriormente no *website* do colectivo, do qual foram escolhidas as melhores propostas. A experiência recriada de Veneza, a cidade turística por excelência, pretendia problematizar «o regime da imagem, como a apropriação da cidade para o olhar do turista e, ao mesmo tempo, como a impossibilidade de habitar uma construção puramente visual»²²².

A ideia de *détournement* é retomada pelo colectivo Recetas Urbanas (1996), sediado em Sevilha e encabeçado por Santiago Cirugeda, que procura distorcer deliberadamente as leis e convenções instituídas sobre a construção e modificação do espaço urbano. Encontrando margens de manobra nestas convenções que permitam a sua subversão, pressupõe a concretização de «uma paródia crítica que evidencia as incapacidades das mesmas para acompanhar a complexa realidade»²²³. O trabalho deste colectivo pretende, através da criação de actividades ‘ilegais’, gerar uma «responsabilização civil (individual ou colectiva) como resposta a um poder institucional burocrático e homológico»²²⁴.

O seu projecto *Kuvas S. C.* (1997) pretendia a deturpação legal do uso comumente atribuído a contentores de rua para o entulho das obras, adaptando-os como base física

²¹⁷ Raumlaborberlin: intervenção urbana “Spacebuster”, Storefront for Art and Architecture, Nova Iorque. In *arq|a*, 77 (2010), p. 92.

²¹⁸ SHAPIRO, Gideon Fink – Spacebusting. In *Raumlabor Berlin*. [Em linha]. (Tradução da autora)

²¹⁹ Raumlaborberlin: intervenção urbana “Spacebuster”, Storefront for Art and Architecture, Nova Iorque. In *arq|a*, 77 (2010), p. 92.

²²⁰ SHAPIRO, Gideon Fink – Spacebusting. In *Raumlabor Berlin*. [Em linha]. (Tradução da autora)

²²¹ República Democrática Alemã.

²²² HEINEMANN, Michaela - *A culture of appropriation: strategies of temporary reuse in East Germany*, p. 30. [Em linha]. (Tradução da autora)

²²³ CIRUGEDA, Santiago – Desobediência civil. In *In si(s)tu*, 1(2001), p. 100.

²²⁴ BANDEIRA, Pedro – Desobediência civil. In *In si(s)tu*, 1(2001), p. 95.



53. *Kuvas S.C., Recetas Urbanas, 1997.*

à implementação de equipamentos temporais. Podendo ser legalmente requeridos, mediante o pagamento de uma taxa de 35 euros por qualquer cidadão, estes contentores «*de perfis e chapas de aço, pintados com cores chamativas e devidamente identificados, tal e como estabelece a lei*» eram ocupados não por entulho, mas como «*lugares de recreio para crianças, palcos de flamenco, sala de leitura, lugares de exposição, etc.*»²²⁵, consoante o desejo do seu ‘proprietário’.

Um outro projecto deste colectivo, *Botellón en Alcorcón* (2004), pretendia a deturpação de uma lei de 2002, aplicada em várias províncias espanholas proibindo o tradicional *botellón* espanhol, implicando a proibição do consumo de bebidas alcoólicas no espaço público. Contudo, uma cláusula desta mesma lei permitia o consumo de bebidas alcoólicas no espaço público se realizado em feriados, fins-de-semana ou similares, levando a crer que o acto não era errado por si mas que devia ser realizado simultaneamente pela maioria das pessoas, como acontece em grandes eventos e celebrações.

«*A motivação fundamental de dita medida sancionadora, mais que resolver, é definir onde e quando podemos beber e celebrar uma reunião de amigos ou conhecidos. Estamos acostumados, cada vez mais, a que nos digam quando fazer cada coisa: quando hipotecar a nossa vida para comprar uma casa, quando trabalhar, quando consumir, quando destroçar o nosso cérebro vendo o lixo da televisão e fazermo-nos inócuos a quase tudo, inclusive, quando ir a uma guerra à qual não queríamos ir*»²²⁶.

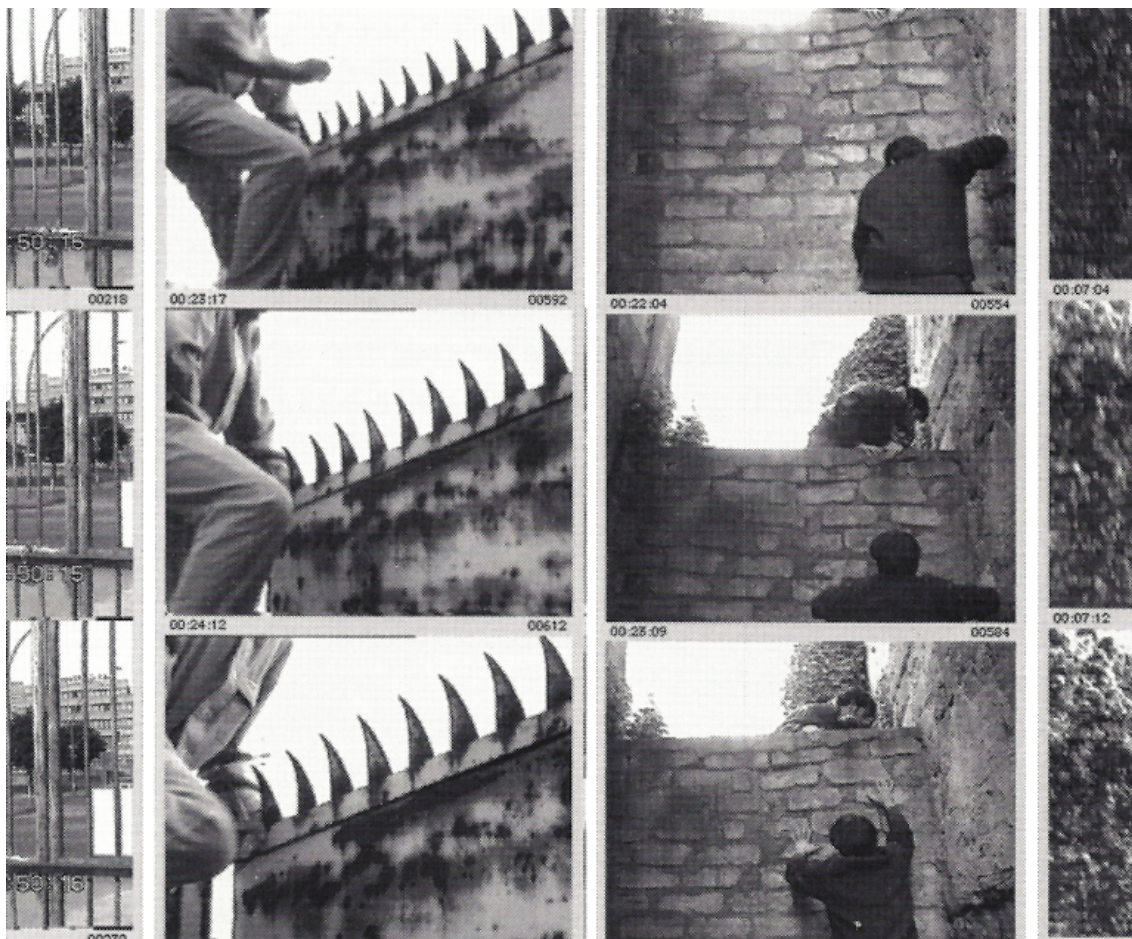
Como proposta de deturpação, o colectivo Recetas Urbanas, convidado para um evento de arte pública em Madrid, decidiu «*investir o dinheiro previsto para a produção da acção, na compra de umas 500 cervejas, que foram repartidas de maneira gratuita na rua principal da cidade, e onde vizinhos de toda a idade e género se reuniram em volta de uma imagem do ano de 1971, onde apareciam uns cidadãos a beber o mesmo elixir numa praça da cidade*»²²⁷, permitindo a crítica directa à ilegalidade de um acto até há bem pouco tempo considerado como parte da tradição social e cultural espanhola, através da sua elevação à categoria de evento artístico.

Por último, a prática da *dérive* e o consequente mapeamento da informação psicogeográfica dos espaços urbanos é retomada pelo colectivo Stalker (1995), sediado

²²⁵ Kuvás S. C.: recuperar la calle. In *Recetas urbanas*. [Em linha]. (Tradução da autora)

²²⁶ CIRUGEDA, Santiago – Botellón en Alcorcón. In *Recetas urbanas*. [Em linha]. (Tradução da autora)

²²⁷ *Ibidem*. [Em linha]. (Tradução da autora)



54. *Il giro di Roma*, Stalker, 1995.

55. Estação de Vigna Clara, *Il giro di Roma*, Stalker, 1995.

em Roma e composto por um número flutuante de membros. Este colectivo promove práticas de exploração espacial que permitem a identificação e criação de relações entre a paisagem natural e construída, os habitantes e a sua cultura local, despertando, ao mesmo tempo, a consciência das comunidades para estas interdependências.

«Os traços destas intervenções constituem um mapeamento sensível da complexidade e dinâmicas do território, realizado através da contribuição colectiva de indivíduos de diferentes práticas e disciplinas, que juntos investigam, documentam e participam nas transformações que decorrem no terreno»²²⁸.

Em 1995, o colectivo empreendeu uma caminhada pela periferia de Roma (*il giro de Roma*) na qual, caminhando de dia e acampando à noite, documentaram, por escrito, em vídeo e em fotografia, o seu percurso e as micro-intervenções realizadas devido a encontros ocasionais com objectos e espaços disponíveis no ambiente percorrido²²⁹. Nesta caminhada, efectuada sobre os vazios encontrados nas franjas da cidade, os participantes aperceberam-se que afinal estes vazios estavam cheios, afirmando que o não fazer nada, também é um acto projectivo que deixa o espaço disponível à apropriação por parte da natureza e da sociedade.

«Eram nove da manhã e acordámos num pequeno campo de futebol, deve ser o trabalho de uma comunidade de Albaneses que mora perto num conjunto de edifícios abandonados. (...) Mais à frente uns quantos cães bloquearam o nosso caminho, conseguimos passar de qualquer modo, mas não sem apanhar um susto.

Chegámos a uma ponte de drenagem, que pretendíamos escalar para atravessar o rio Aniene. A operação não foi muito fácil, porque tivemos que nos elevar com uma corda. Uma vez no outro lado, enfrentámos novas complicações, encontrávamo-nos cinco metros acima do nível do chão e não sabíamos como descer. Pedimos ajuda, e de uma cabana perto veio um homem com um escadote ajudar-nos a descer. (...)

Chamada para acordar às 7:30 numa via rápida de seis faixas inacabada com novos numerosos viadutos. (...) O viaduto que atravessa o vale onde estamos a acampar é estranhamente peculiar. Nada passa nele a não ser autocarros de turistas. (...)

Tudo o que fizemos foi caminhar, estar em locais, atravessá-los, e cruzar o seu destino

²²⁸ In *Stalker/Osservatorio Nomade*. [Em linha]. (Tradução da autora)

²²⁹ MOLINARI, Luca - Wandering eyes. In *Ottagono*, p. 47. In *Stalker – laboratorio d'arte urbana – Roma*. [Em linha]



56. *Kitchain*, MOOV + Benedetta Maxia, 2009.

com o nosso. Cada vez que trepávamos uma parede ou atravessávamos um buraco numa cerca de arame, experienciávamos uma apreensão, que nos tornava mais atentos a esses locais desconhecidos, mesmo que estes estejam nos nossos quintais»²³⁰.

Em Portugal, o colectivo MOOV (2004) tem desenvolvido práticas interventivas fazendo uso dos instrumentos situacionistas. Na sua proposta *Kitchain* (2009), realizada em colaboração com Benedetta Maxia para o *Belluard Bollwerk Festival* em Fribourg, fazem uso do potencial do acto de cozinhar como detonador de socialização e da deturpação da ideia convencional do espaço de uma cozinha ao misturarem-no com o conceito de restaurante. Propondo um sistema modular de mesas que permite a criação de diferentes *layouts*, a proposta convida as pessoas a transformar todo o espaço numa enorme cozinha, onde podem optar por ser activos e cozinhar os seus pratos, ou onde podem ser passivos e somente observar os cozinheiros profissionais em acção como se de um restaurante se tratasse²³¹. Um outro projecto por eles desenvolvido, *Demo_Polis* (2006) para o *Festival Luzboa* em Lisboa, consistia na criação - no Pátio Garret, no Chiado - de alojamento improvisado e temporário, sob a forma de tendas. Esta situação construída sugeria um outro uso para os pátios na sua maioria desocupados, e por isso disponíveis, num dos quarteirões mais caros por m² da Europa²³². Por último, o seu projecto *Baixa'09* (2009) sugeria um mapeamento (quase psicogeográfico) da actividade criativa existente na Baixa de Lisboa. Realizado em colaboração com o colectivo Kaputt!, o projecto consistiu na distribuição de balões amarelos e pretos por todos os ateliers e residências de criativos da Baixa lisboeta, com a intenção de estes serem pendurados no exterior das janelas ou montras - «um balão por cada criativo que ali trabalhasse ou residisse»²³³, mostrando que «há vida na baixa para além dos turistas e das lojas de pijama 'vintage'»²³⁴.

Estes exemplos revelam que o método de produção de pensamento é similar ao utilizado nas décadas de 50 a 70, que a abordagem e a apresentação também, e que as preocupações se centram, de novo, no espaço urbano, sobretudo no espaço social da cidade e no papel participativo do homem. Contudo, quando comparando a prática actual com a desenvolvida nas décadas de 50 a 70, a radicalidade parece ter desaparecido, ou então, foi o próprio termo que se banalizou.

²³⁰ Il giro de Roma, 1995. In *Stalker – laboratório d'arte urbana – Roma*. [Em linha]. (Tradução da autora)

²³¹ MOOV + Benedetta Maxia: «Kitchain», Fribourg. In *arq|a*, 75/76(2009), p. 64.

²³² Lab'09 Demo_Polis. In *moov|moovlab*. [Em linha]

²³³ Informação disponível no *flyer* do projecto. [Em linha]

²³⁴ *Ibidem*. [Em linha]



57. *Demo_Polis*, MOOV, 2006.

58. *Baixa'09*, MOOV + Kaputt!, 2009.

Hoje «a radicalidade é cada vez menos um espaço de tensão e incerteza, e cada vez mais um espaço confortável»²³⁵. Em conversa, Pedro Bandeira lembra-nos que a radicalidade tem hoje lugar quando praticada de um modo institucionalizado, que a legitima como excepção socialmente permitida. Para além disso, a actual saturação de informação e a imprevisibilidade da realidade social anularam o poder provocador de todo o acto criativo. O radicalismo artístico multiplicou-se em múltiplas intervenções, não havendo, como refere Bandeira, memória que chegue para fixar as coisas, o que faz com que as provocações se acabem por anular. A radicalidade instituiu-se e banalizou-se e as provocações tornaram-se desgraças reais que se repetem todos os dias em diferentes lugares do mundo entrando em nossa casa pelos meios de comunicação. Como refere Bandeira, e também Gadanho, a provocação teria sentido se vivêssemos num mundo monótono. Hoje as ideias só podem ser apreciadas pelo seu valor de diferença e não pela sua capacidade de choque.

A questão que forçosamente se segue tem então a ver com a validade ideológica destas práticas, que, não podendo mais ser “radicais” na assunção heróica do termo, são assimiladas por uma realidade controlada pelos imperativos dos sistemas vigentes. Se nos anos 60 ainda era possível confrontar o sistema com uma radicalidade que lhe era exterior, hoje a divisão é inexistente, pois os sistemas de poder abarcam tudo. Aquilo que à partida é considerado como alternativo, é hoje rapidamente institucionalizado, o que vem impossibilitando a existência de uma posição crítica fora do sistema.

Contudo, mesmo perdendo a conotação de “radicais” e assumindo a clara influência que detêm das práticas iniciadas nos anos 50, não podemos considerar essas novas práticas contemporâneas somente como uma reapropriação falseada da estética e ideologia das primeiras. Destas reapropriam-se sobretudo da crítica ao campo disciplinar da arquitectura, ao papel social e cultural do arquitecto e à condição da cidade contemporânea, mas também reapropriam os vários instrumentos de análise e de produção de ideias anteriormente desenvolvidos. Como nos referiu Santiago Baptista, só o facto das mesmas problemáticas serem repensadas e dos instrumentos serem reutilizados no contexto actual leva a que possuam uma singularidade própria. O arquitecto continuou a lembrar-nos que a característica disciplinar fundamental da condição actual é a confluência e sobreposição de múltiplos campos da prática profissional, disponibilizados nas décadas anteriores e que possibilitam o cruzar de referências, que já são por si mesmas variadas. Para Santiago

²³⁵ BANDEIRA, Pedro; BALDAIA, Bruno – Radicalidade é isto? Mas é óptimo! Porque é que não nos tinham dito? In *Jornal Arquitectos*, 226(2007), p. 46.

Baptista as lógicas dicotómicas têm que ser abandonadas, pois os campos de conhecimento e as diferentes posições sobrepõem-se forçosamente na contemporaneidade.

A posição promovida pelas práticas contemporâneas já não é certamente radical, e por isso fora do sistema, mas é sim crítica a este mesmo sistema a partir do seu interior. Em conversa, Santiago Baptista defende que grande parte destas práticas, mesmo sendo moda, também podem ser propostas prepositivas relevantes. A superficialidade é hoje uma condição à qual não podemos fugir, mas uma análise mais detalhada pode revelar-se favorável. Estas propostas não vão resolver os problemas da cidade contemporânea, mas muito provavelmente vão chamar a atenção para uma série de questões (e possíveis respostas) que se podem revelar interessantes mesmo em campos disciplinares alheios à arquitectura. O arquitecto continua afirmando que a disciplina ainda vive muito a ideia do *'the next big thing'*, mas na verdade é na multiplicidade de ideias que se vai retirando material para evoluir: é preciso procurar conforme os interesses, necessidades e preocupações específicas, saber navegar entre as diversas propostas conforme a questão em causa. Também Inês Moreira se revela favorável a esta opinião, para quem ser hoje radical não está só na reprodução de gestos e ideias do passado, mas em conhecer o que foi feito e considerá-lo ou não. O radicalismo pode ser, segundo a arquitecta uma fuga em género de contrabando e infiltração aos sistemas de conhecimento existentes, ou seja, deve ser um contrabando de conhecimentos e o seu uso como infiltração, gerando novos territórios para a disciplina.

Assim, o activismo radical da década de 60, como termo, é substituído pela crítica reflexiva, e exactamente por isso o valor das novas práticas contemporâneas difere das experiências iniciadas nos anos 50. Como vimos ao longo das últimas páginas, enquanto nos anos 50 se acreditava ainda ingenuamente na possibilidade de realizar uma revolução integral e, conseqüentemente, na possibilidade de concretização da utopia, nos anos seguintes torna-se clara a impossibilidade do confronto linear das utopias com a realidade, pois a revolução total é algo impossível numa sociedade constantemente indefinida, ou como diz Schrijver, *«a noção de que a revolução leva a um estado permanente, e que é um processo puro, divorciado da realidade das suas raízes, não parece ser mais sustentável»*²³⁶. Bandeira sustém também esta opinião, lembrando-nos que perante as propostas das décadas de 50 a 70 reagimos com a consciência da dificuldade da sua implantação, o que cria logo à partida um problema: já não acreditarmos sequer na possibilidade de uma mudança radical.

²³⁶ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s' architecture*, p. 36. (Tradução da autora)

A passagem da utopia à distopia conduz a que hoje, após a perda da ingenuidade – e com o reavivar, por parte de Koolhaas, das preocupações com a condição da cidade contemporânea e da sua aceitação como ela existe – as práticas se centrem na análise do real concreto e específico de cada situação espaço-temporal, abrindo as portas da arquitectura à experiência, criando possibilidades a partir de dados e problemáticas concretas, sugerindo outras utilizações do espaço urbano - não previstas no plano inicial - e intensificando deste modo o uso da cidade.

Após duas décadas de interregno, a arquitectura acrescenta, à sua função estética de embelezamento e à sua função de representação simbólica dos valores presentes no quotidiano, uma nova função como dispositivo crítico, produtor de interpretações e comentários da realidade urbana²³⁷, questionando, desafiando e criticando o *status quo*²³⁸.

Mas a questão, relativa à carga ideológica das propostas críticas actuais, uma vez que criadas dentro do próprio sistema, mantém-se. A crítica superficial por si só não chega, porque dentro do sistema, que no fundo é um sistema mediático, a crítica «*não passa de divulgação, como uma espécie de publicidade dissimulada*»²³⁹, tornando-se rapidamente mais uma moda, passageira por definição, no meio do sistema vigente. Como nos lembra Gadanh, a crítica hoje nos blogues não tem um discurso articulado e as revistas perdem estatuto para ganhar mais público - pois não há sistema económico que sustente a crítica.

As propostas desta camada mais jovem, se bem que marginais à prática tradicionalmente aceite da disciplina, estão claramente integradas nos circuitos intelectuais e mediáticos contemporâneos. Isto não será um problema, aliás só trabalhando com o 'espectáculo' (como nos diz Gadanh), a mensagem poderá atingir um público mais vasto, mas terá que haver uma forte mensagem crítica que fuja à lógica populista e comercial, e que seja ao mesmo tempo passível de ser 'absorvida' pelo público geral. Em relação a isso, Gadanh sugere a disseminação de uma formação em arquitectura nos locais quotidianos informativos, como as colunas de opinião, e Santiago Baptista deixa a dica de que a dimensão lúdica não tem forçosamente que significar a ausência de substrato crítico.

O problema, se é certo que se relaciona com a falta de concentração que a actual saturação de informação provoca, também é vítima da falta de coragem na tomada de posições que Koolhaas refere. «*A crítica do mundo sofre um problema de abstracção, ou seja, uma dificuldade na definição dos contornos do objecto criticado*»²⁴⁰, exactamente

²³⁷ GADANH, Pedro – Para que serve a arquitectura? In *Opúsculo*, 2(2006), p. 6 e 8.

²³⁸ Cf. TSCHUMI, Bernard. In HEYNEN, Hilde – *Is architecture political?* [Em linha]. (Tradução da autora)

²³⁹ BANDEIRA, Pedro – Situação-crítica, crítica situacionista. In *Jornal Arquitectos*, 211(2003), p. 87.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 82.

porque o abandono completo de um modo de pensamento utópico levou a que não exista uma direcção, um objectivo que não seja demasiado abstracto e no qual seja possível concentrar as energias e focar a coragem. O radicalismo continua a estar relacionado com a utopia e se calhar o que hoje falta é a capacidade de gerar utopia, como nos diz Gadanho. O arquitecto continua fazendo suas as palavras de Schrijver, ao dizer que o *‘espaço do sonho’* é sempre necessário em arquitectura porque é o que permite estabelecer um diálogo com a realidade e com o campo disciplinar da arquitectura.

Como explica Schrijver, *«talvez o espectáculo possa fazer pouco mais do que ensinar-nos que a crítica em si mesma é efémera. Que quando faz o seu trabalho bem será substituída pelas condições transformadas e necessitará ou perseguirá um novo objectivo. O momento crítico é fugaz mas também [pode ser] uma condição permanente»*²⁴¹. Por isso, para além de permanentemente *«expor [e criticar] aquilo que está presente»*²⁴², ou seja, de certa maneira, utilizar a *situation construite*, a *dérive* e o *détournement*, definidos pela Internacional Situacionista, a arquitectura deve inserir perspectivas utópicas no cerne da realidade.

A utopia é precisa como referência, como algo que sabemos que não se vai materializar e cujos princípios são, de certa maneira abstractos, mas que farão com que na prática se procure uma espécie de compromisso, como nos explica Bandeira. Precisamos ao mesmo tempo, tanto da eficácia da atitude empírica pela sua proximidade com a realidade, como da direcção da atitude utópica, pela sua capacidade de nos fazer sonhar uma outra realidade e lutar por ela, sem esquecer, como lembra Schrijver, que *«o modelo idealizado deve necessariamente manter-se presente na nossa visão periférica, e [que] ao mesmo tempo é crucial que não se torne realidade»*²⁴³.

Hoje, face a uma crise económica e ao questionar do sistema capitalista como o conhecemos, e face a uma ameaçadora desintegração do estado social, as prioridades alteram-se de novo. As lógicas *top-down*, do sistema capitalista e do Movimento Moderno, são substituídas por lógicas *bottom-up*. Se nos anos 50 a mega-estrutura representou o culminar do pensamento moderno e da ideia de *‘para grandes males, grandes remédios’*, como nos lembra Bandeira, os anos seguintes vão assistir a uma preocupação com a ideia de que não é o grande gesto que será capaz de solucionar os grandes problemas, mas o processo inverso, do particular para o geral. Hoje face à mediatização excessiva e aos elevados orçamentos da arquitectura do *star system*, o processo de trabalho inverte-se

²⁴¹ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s’ architecture*, p. 38. (Tradução da autora)

²⁴² WALTER, Benjamin - *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p. 153.

²⁴³ SCHRIJVER, Lara – *Dreaming the world that might still become*. In *Beyond*, 1(2009), p. 17. (Tradução da autora)

novamente.

Se as lógicas *top-down* significam a constituição de sistemas que partem do todo para as partes, nas quais um plano geral é primeiro formulado e só depois se atende às especificidades dos subsistemas que o constituem, as lógicas *bottom-up*, pelo contrário, significam a constituição de sistemas que partem das partes para o todo, nas quais os elementos base são primeiramente especificados e são as relações constituídas entre estes que originam o sistema total. Se o primeiro dá primazia aos interesses capitalistas e burocratas e só depois atende às necessidades e aos desejos do habitante, o segundo concentra-se primeiro no atender das necessidades e na concretização dos desejos do habitante, criando, a partir das relações entre estes, um sistema superior. Se o primeiro é sobre a afirmação do arquitecto, o segundo refere-se ao seu papel de participante num processo conjunto. Face ao falhanço do primeiro, de novo se recorre à aparente sustentabilidade do segundo. Com esta mudança de paradigma ressurgue de novo a crença na existência de uma alternativa possível aos sistemas instituídos, e com isto o campo profissional parece exigir de novo a repolitização da arquitectura, reavivando a participação crítica da disciplina, em detrimento de um papel de mera assistência iconoclasta à ordem instituída.

Aos intelectuais, Walter Benjamin exigia que não servissem o aparelho produtivo sem, simultaneamente, na medida do possível, o alterarem em favor da sociedade²⁴⁴. Hilde Heynen lembra que a «*reconciliação com a sociedade existente*» não pode ser o objectivo do acto criativo do arquitecto, «*em vez disso [ele] deve manter viva a consciência da possibilidade de um outro mundo*»²⁴⁵.

²⁴⁴ WALTER, Benjamin - *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p. 146.

²⁴⁵ HEYNEN, Hilde - *Architecture and modernity: a critique*, p. 159. (Tradução da autora)

5. CONCLUSÃO

Muitas das questões levantadas nas décadas de 50 a 70, no culminar da crítica ao Movimento Moderno, voltam a ser hoje relevantes, mas é sobretudo a questão do direito ao usufruto do espaço urbano que nos importa aqui destacar.

Se o Movimento Moderno reduz a identidade da rua «*a uma artéria de tráfego*»²⁴⁶, não atribuindo «*significado à rua como espaço, mas antes como espaço metafórico de transição e velocidade*»²⁴⁷, «*a identidade social da rua ressurgiu nos anos 60*»²⁴⁸. A rua «*não é mais o espaço de separação entre diferentes funções da cidade, mas um espaço de encontro, de actividade colectiva e interacção social*»²⁴⁹. Se nas correntes de revisão do Movimento Moderno, estes encontros se dariam sobretudo dentro dos círculos tradicionalmente estabelecidos de relações sociais, mantidos pela rotina diária do *Homo Faber*, com as correntes de ruptura, a natureza das relações sociais estende-se indefinidamente, consequência do nomadismo do *Homo Ludens*. Com a crítica radical ao Movimento Moderno, a rua torna-se «*menos definida pela sua forma do que pelas interacções sociais dos que a ocupam*»²⁵⁰.

A apologia da rua como espaço social está hoje de novo na boca do mundo. Se tradicionalmente o interesse colectivo da rua era gerido pelos poderes representativos do sistema, como o Estado, a igreja, as instituições e as corporações – fazendo da rua espaço de representação da ordem vigente enquadrado numa lógica *top-down* – hoje a rua está sujeita ao uso de novos intervenientes, singulares e plurais, que pelas suas relações dinamizam o espaço urbano numa lógica *bottom-up*.

A rua volta hoje de novo a ser um lugar radical de encontro e confronto de diferentes interesses, mas sobretudo de diferentes desejos, uma vez que os actores individuais e colectivos, nascidos no seio da população comum (e não partindo das organizações dominantes), se revelam como actores no espaço urbano. Indiscutivelmente, esta participação assenta sobretudo nos poderes de comunicação das novas redes sociais junto das camadas populacionais mais jovens, como revela a disseminação do conceito de

²⁴⁶ SCHRIJVER, Lara – *Radical games: popping the bubble of 1960s' architecture*, p. 72. (Tradução da autora)

²⁴⁷ *Ibidem*. (Tradução da autora)

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 73. (Tradução da autora)

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 72. (Tradução da autora)

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 77. (Tradução da autora)

‘cultura urbana’.

Como profissionais devemos acreditar na utopia de que a rua está hoje, de novo, a assumir o seu papel como espaço de edificação cultural por parte do *Homo Ludens*. Assim sendo, só falta agora, à disciplina, acompanhar esta vontade renovada de criação estimulando-a, usando para isso a arquitectura como um dispositivo de criação de diálogo.

As ideias promovidas por Constant deverão ser fortes o suficiente, para irem além de reduzir o usufruto lúdico do espaço urbano aos centros comerciais, aos casinos e aos parques temáticos. «*A cidade está aqui para que a uses*»²⁵¹.

²⁵¹ Título de um livro por Adam Greenfield. In Adam Greenfield's Speedbird. [Em linha]. (Tradução da autora)

6. Bibliografia

ABRANTES, Ana – **Space travel is almost all right**. Coimbra : [s. n.], 2003. 161 p. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura apresentada à FCTUC.

-

ARENDT, Hannah – The human condition [Em linha]. 2nd ed. Chicago : The University of Chicago Press, 1998. [Consult. 8 Abr. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://aaaaaarg.org/text/4406/human-condition>>. ISBN 0226025993.

-

“arq|a. Arquitectura e arte”. Lisboa. 2007, vol. 43. ISSN 1647077X.

-

“arq|a. Arquitectura e arte”. Lisboa. 2008, vol. 64. ISSN 1647077X.

-

“arq|a. Arquitectura e arte”. Lisboa. 2009, vol. 71-73. ISSN 1647077X.

-

“arq|a. Arquitectura e arte”. Lisboa. 2009, vol. 75/76. ISSN 1647077X.

-

“arq|a. Arquitectura e arte”. Lisboa. 2010, vol. 77. ISSN 1647077X.

-

“arquitectura 21”. Rio de Mouro. 2010, vol. 11.

-

BAÍÁ, Pedro – A propósito da demolição do Robin Hood Gardens. Arte Capital – Magazine de arte contemporânea [Em linha] 2008. [Consult. 10 Jun. 2010]. Disponível na Internet: <URL: http://artecapital.net/arq_des.php?ref=31>.

-

BENEVOLO, Leonardo – **Historia de la arquitectura moderna**. 8^a ed. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1999. 1196 p. ISBN 8425217938.

-

BENJAMIN, Walter – **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 1992. 235 p.

-

BERGSON, Henri – Creative evolution [Em linha]. New York : Random House, 1944. [Consult. 10 Abr. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://aaaaaarg.org/text/3194/creative-evolution>>.

-

BORGES, Tiago – O que é que se segue? Arte Capital – Magazine de arte contemporânea [Em linha] 2009. [Consult. 4 Jul. 2010]. Disponível na Internet: <URL: http://artecapital.net/arq_des.php?ref=49>.

-

CAILLOIS, Roger – **O homem e o sagrado**. Lisboa : Edições 70, 1988. 180 p.

-

COELHO, Alexandra Prado – Chegou ao fim a era dos arquitectos-estrela. Ípsilon [Em linha] (2010) [Consult. 1 Jun. 2010]. Disponível na Internet: <URL: <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=257309>>.

-
COHEN, Jean-Louis – Burning issues in the banlieues. Log. New York. ISSN 15474690. 7 (2006) 90-99.

-
DEBORD, Guy – **Society of the spectacle**. London : Rebel Press, [200-?]. 119 p. ISBN 0946061122.

-
“Dédalo”. Porto. 2007, vol. 2.

-
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – A thousand plateaus: capital and schizophrenia [Em linha]. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987. [Consult. 17 Mai. 2010].

Disponível em WWW: <URL: <http://aaaaarg.org/text/4443/thousand-plateaus-capitalism-and-schizophrenia>>. ISBN 0816614016.

-
FRAMPTON, Kenneth – **História crítica da arquitetura moderna**. 4ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 2008. 529 p. ISBN 9788533624269.

-
GADANHO, Pedro, ed. – **Beyond: scenarios and speculations**. Amsterdam : SUN, 2009. 128 p. ISBN 9789085066958.

-
GADANHO, Pedro – Para que serve a arquitetura? Opúsculo [Em linha] 2 (2006) [Consult. 22 Mar. 2010]. Disponível na Internet: <URL: http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_2.pdf>. ISSN 16465253.

-
GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean, ed. – **Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture**. Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 2000. 335 p. ISBN 0262072084.

-
GRANDE, Nuno – **Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa**. Coimbra : Faculdade de Ciências e Tecnologias, 2009. 666 p. Dissertação de Doutoramento.

-
HEINEMANN, Michaela - A culture of appropriation: strategies of temporary reuse in East Germany. [Em linha] Cambridge (Mass.) : Massachusetts Institute of Technology, 2005. 79 p. Tese de Mestrado apresentada ao Massachusetts Institute of Technology.

-
HEYNEN, Hilde – **Architecture and modernity: a critique**. Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 1999. 265 p. ISBN 0262082640.

-
HEYNEN, Hilde – Utopia, critique and contemporary discourse. In Contemporary discourses in architecture: symposium proceedings [Em linha]. Beirut : Lebanese American University, 2004. [Consult. 31 Mai. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.asro.kuleuven.ac.be/CAADPUBS/files/391.doc>>.

-
HEYNEN, Hilde – The antinomies of utopia: Superstudio in context. In Superstudio - The Middelburg Lectures [Em linha]. Middelburg : De Vleeshal + Zeeuws Museum, 2005. [Consult. 31 Mai. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.asro.kuleuven.ac.be/CAADPUBS/files/390.doc>>.

-
HEYNEN, Hilde – The need for utopian thinking in architecture. Hunch [Em linha] 6/7 (2003) 241-245 [Consult. 7 Jul. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <https://lirias.kuleuven.be/bitstream/.../1/berlage-Heynen.js.doc>>.

-
- HEYNEN, Hilde – Is architecture political? In Indesem 2005: a political act [Em linha]. Delft : Delft University of Technology, 2006. [Consult. 7 Jul. 2010]. Disponível em WWW: <URL: www.asro.kuleuven.ac.be/CAADPUBS/files/430.doc> ISBN 9081002716.
-
- HUIZINGA, Johan – **Homo ludens**. Madrid : Alianza Editorial, 1972. 269 p.
-
- “In Si(s)tu”. Porto. 2001, vol. 1-2. ISSN 16450868.
-
- “In Si(s)tu”. Porto. 2003, vol. 5/6. ISSN 16450868.
-
- “Jornal Arquitectos”. Lisboa, 2003, vol. 211. ISSN 08701504.
-
- “Jornal Arquitectos”. Lisboa, 2005, vol. 220/221. ISSN 08701504.
-
- “Jornal Arquitectos”. Lisboa, 2006, vol. 225. ISSN 08701504.
-
- “Jornal Arquitectos”. Lisboa, 2007, vol. 226. ISSN 08701504.
-
- “Jornal Arquitectos”. Lisboa, 2008, vol. 232. ISSN 08701504.
-
- KNABB, Ken, ed. – **Situationist international: anthology**. 3rd ed. Berkeley : Bureau of Public Secrets, 1995. 406 p. ISBN 0939682001.
-
- KOOLHAAS, Rem – **Três textos sobre a cidade: grandeza, ou o problema do grande; a cidade genérica; espaço-lixo**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2010. 111 p. ISBN 9788425223716.
-
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; O.M.A. – **S, M, L, XL**. 2nd ed. New York : The Monacelli Press, Inc., 1998. 1344 p. ISBN 1885254865.
-
- LACOVONI, Alberto – **Game zone: playgrounds between virtual scenarios and reality**. Basel : Birkhäuser, 2004. 93 p. ISBN 3764301511.
-
- LANG, Peter; MENKING, William, ed. – **Superstudio: life without objects**. Milano : Skira Editore, 2003. 231 p. ISBN 8884915694.
-
- LICHFIELD, John - Egalité! Liberté! Sexualité!: Paris, May 1968. The Independent [Em linha] (2008) [Consult. 4 Jun. 2010]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/egalit-libert-sexualit-paris-may-1968-784703.html>>.
-
- LICHFIELD, John - Signs of the times: the sayings and slogans of 1968. The Independent [Em linha] (2008) [Consult. 4 Jun. 2010]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.independent.co.uk/extras/saturday-magazine/features/signs-of-the-times-the-sayings-and-slogans-of-1968-786017.html>>.
-
- MOLINARI, Luca - Wandering eyes. In Ottagono [Em linha] (1999) [Consult. 10 Mai. 2010]. Disponível na Internet: <URL: <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/rassegnaStampa/ottagono/ottagono1>>.

html>.

-

MONTANER, Josep Maria - **Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX**. Barcelona : Gustavo Gili, 2007. 271 p. ISBN 9788425218286.

-

MOREIRA, Inês – Petit Cabanon. Opúsculo [Em linha] 7 (2007) [Consult. 23 Mar. 2010]. Disponível na Internet: <URL: http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf>. ISSN 16465253.

-

MOURA, Leonel, ed. – **Potlatch: 1954-1957**. Lisboa : Fenda Edições, 2006. 185 p. ISBN 989603026X.

-

“NU”. Coimbra, 2002, vol. 3. ISSN 16453891.

-

“NU”. Coimbra, 2005, vol. 24-25. ISSN 16453891.

-

“NU”. Coimbra, 2008, vol. 32. ISSN 16453891.

-

PICON, Antoine – Toward a city of events: digital media and urbanity. In TURAN, Neyran, ed. - New Geographies 0 [Em linha]. Cambridge (Mass.) : Puritan Press, 2008. [Consult. 28 Set. 2009]. Disponível em WWW: <URL: http://cuma.periplurban.org/wp-content/uploads/2008/06/picon_digitalmediaandurbanity.pdf>. ISBN 9781934510131.

-

RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den, ed. – **Team 10: 1953-81: in a search of a utopia of the present**. Rotterdam : NAI Publishers, 2005. 370 p. ISBN 9056624717.

-

SADLER, Simon – **The situationist city**. Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 1998. 233 p. ISBN 0262193922.

-

SARTRE, Jean-Paul – Existentialism is a humanism. In KAUFMAN, Walter, ed. – Existentialism from Dostoyevsky to Sartre [Em linha]. New York : Plume, 1989. [Consult. 10 Abr. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://aaaaarg.org/text/10679/existentialism-humanism>>. ISBN 9780452009301.

-

SCHRIJVER, Lara – **Radical games: popping the bubble of 1960s' architecture**. Rotterdam : NAI Publishers, 2009. 248 p. ISBN 9789056626785.

-

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter – **Ordinariness and light: urban theories 1952-60, and their application in a building project 1963-70**. Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 1970. 195 p. ISBN 0262190826.

-

SOLÀ-MORALES, Ignasi; COSTA, Xavier, ed. – **Metrópolis: ciudades, redes, paisajes**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, SA, 2005. 251 p. ISBN 8425219507.

-

VANEIGEM, Raoul – The revolution of everyday life [Em linha]. London : Rebel Press, 2001. [Consult. 7 Abr. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://aaaaarg.org/text/4923/revolution-everyday-life>>. ISBN 09946061017.

-

WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435.

-
- WIGLEY, Mark – Towards Turbulence. Volume [Em linha] 10 (2007) 6. [Consult. 31 Out. 2010]. Disponível na Internet: <URL: <http://c-lab.columbia.edu/0135.html>>. ISSN 15749401.
-
- Adam Greenfield's Speedbird [Em linha]. [Consult. 20 Fev. 2010]. WWW: <URL: <http://speedbird.wordpress.com/>>.
-
- Architectural theory [Em linha]. [Consult. 8 Jul. 2010]. WWW: <URL: <http://www.architekturtheorie.eu>>.
-
- City of sound [Em linha]. [Consult. 22 Fev. 2010]. WWW: <URL: <http://www.cityofsound.com>>.
-
- Clay Shirky's writings about the Internet [Em linha]. [Consult. 20 Fev. 2010]. WWW: <URL: <http://www.shirky.com/>>.
-
- Cobra (mouvement) – Wikipedia [Em linha]. [Consult. 27 Jun. 2010]. WWW: <URL: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Cobra_\(mouvement\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Cobra_(mouvement))>.
-
- Henry Ford – Wikiquote [Em linha]. [Consult. 28 Jun. 2010]. WWW: <URL: http://en.wikiquote.org/wiki/Henry_Ford>.
-
- International style (architecture) – Wikipedia [Em linha]. [Consult. 28 Jun. 2010]. WWW: <URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/International_style_\(architecture\)](http://en.wikipedia.org/wiki/International_style_(architecture))>.
-
- Lettrisme – Wikipedia [Em linha]. [Consult. 27 Jun. 2010]. WWW: <URL: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Lettrisme>>.
-
- Letterist International – Wikipedia [Em linha]. [Consult. 27 Jun. 2010]. WWW: <URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Letterist_International>.
-
- May 1968 in France – Wikipedia [Em linha]. [Consult. 16 Dez. 2009]. WWW: <URL: http://en.wikipedia.org/wiki/May_1968_in_France>.
-
- Megastructure-reloaded [Em linha]. [Consult. 18 Jun. 2010]. WWW: <URL: <http://www.megastructure-reloaded.org/>>.
-
- Moov|moovlab [Em linha]. [Consult. 8 Jul. 2010]. WWW: <URL: <http://www.moov.tk/>>.
-
- oma.nl [Em linha]. [Consult. 9 Jul. 2010]. WWW: <URL: <http://www.oma.nl/>>.
-
- Petit cabanon [Em linha]. [Consult. 20 Fev. 2010]. WWW: <URL: <http://petitcabanon.org/>>.
-
- Pierre-Simon Ballanche – Wikipedia [Em linha]. [Consult. 28 Jun. 2010]. WWW: <URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre-Simon_Ballanche>.
-
- Raumlabor Berlin [Em linha]. [Consult. 12 Mai. 2010]. WWW: <URL: <http://www.raumlabor.net/>>.
-

Recetas urbanas [Em linha]. [Consult. 12 Mai.2010]. WWW: <URL: <http://www.recetasurbanas.net/>>.

-

Riots in France [Em linha]. [Consult. 8 Jul. 2010]. WWW: <URL: <http://riotsfrance.ssrc.org/>>.

-

Shrapnel Contemporary [Em linha]. [Consult. 12 Fev. 2010]. WWW: <URL: <http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/>>.

-

Stalker – laboratorio d'arte urbana – Roma [Em linha]. [Consult. 10 Mai. 2010]. WWW: <URL: <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tarko.html>>.

-

Stalker/Osservatorio nomade [Em linha]. [Consult. 10 Mai. 2010]. WWW: <URL: <http://www.osservatorionomade.net/#>>.

-

Swinging London – Wikipedia [Em linha]. [Consult. 10 Nov. 2009]. WWW: <URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Swinging_London>.

-

1960s – Wikipedia [Em linha]. [Consult. 10 Nov. 2009]. WWW: <URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/1960s>>.

-

GODARD, Jean-Luc – *Sympathy for the Devil*. London : Cupid Productions. 1968. 1 DVD (100 min.) : color., son.

7. Fontes das imagens

1. <http://media.viennablog.at/26316/20080408-EPA2.jpg>
2. <http://www.flickr.com/photos/ludo/138972614/sizes/l/in/set-72157594305638029/>
3. <http://www.flickr.com/photos/ludo/2124514349/sizes/l/in/set-72157604818739743/>
4. http://www.flickr.com/photos/x-ray_delta_one/3935086677/sizes/o/in/set-72157622025425232/
5. http://img.dailymail.co.uk/i/pix/2007/11_03/1950familyDM1811_468x424.jpg
6. <http://eaobjets.files.wordpress.com/2008/07/celebrate.jpg>
7. <http://druffmix.com/wp-content/uploads/2009/04/mai68-733917.jpg>
8. <http://www.flickr.com/photos/20909064@N05/2208313044/sizes/o/in/pool-1214156@N24/>
9. CORBUSIER, Le – **Essential Le Corbusier: L'esprit nouveau articles**. Boston : Architectural Press, 1998. ISBN: 075064138X. p.173.
10. <http://www.cittasostenibili.it/urbana/img/le%20corbusier%20ville%20contemporaine%201922>
11. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter – **Ordinariness and light: urban theories 1952-60, and their application in a building project 1963-70**. Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 1970. 195 p. ISBN 0262190826. p. 92.
12. <http://www.flickr.com/photos/linkef/3452924136/in/set-72157612295071416/>
13. <http://www.flickr.com/photos/linkef/3396062286/sizes/l/in/set-72157612295071416/>
14. KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; O.M.A. – **S, M, L, XL**. 2nd ed. New York : The Monacelli Press, Inc., 1998. 1344 p. ISBN 1885254865. p. 10.
15. EYCK, Aldo van – **Aldo van Eyck, works**. Basel : Birkhäuser, 1999. 311 p. ISBN: 3764360127. p. 10.
16. RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den, ed. – **Team 10: 1953-81: in a search of a utopia of the present**. Rotterdam : NAI Publishers, 2005. 370 p. ISBN 9056624717. p. 2.
17. LICHTENSTEIN, Claude; SCHREGENBERGER, Thomas, ed. – **As found: the discovery of the ordinary**. Baden : Lars Müller, 2001. 319 p. ISBN: 3907078438. p. 87.
18. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter – **Ordinariness and light: urban theories 1952-60, and their application in a building project 1963-70**. Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 1970. 195 p. ISBN 0262190826. p. 61.
19. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter – **Ordinariness and light: urban theories 1952-60, and their application in a building project 1963-70**. Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 1970. 195 p. ISBN 0262190826. p. 48.
20. SMITHSON, Alison – **The charged void: architecture: Alison and Peter Smithson**. New York : Monacelli Press, 2001. 599 p. ISBN: 1580930506. p. 87.
21. SMITHSON, Alison – **The charged void: architecture: Alison and Peter Smithson**. New York : Monacelli Press, 2001. 599 p. ISBN: 1580930506. p. 4.
22. SMITHSON, Alison – **The charged void: architecture: Alison and Peter Smithson**. New York : Monacelli Press, 2001. 599 p. ISBN: 1580930506. p. 5.
23. LANG, Peter; MENKING, William, ed. – **Superstudio: life without objects**. Milano : Skira Editore, 2003. 231 p. ISBN 8884915694. p. 149.

24. LANG, Peter; MENKING, William, ed. – **Superstudio: life without objects**. Milano : Skira Editore, 2003. 231 p. ISBN 8884915694. p. 129.
25. LANG, Peter; MENKING, William, ed. – **Superstudio: life without objects**. Milano : Skira Editore, 2003. 231 p. ISBN 8884915694. p. 142.
26. LANG, Peter; MENKING, William, ed. – **Superstudio: life without objects**. Milano : Skira Editore, 2003. 231 p. ISBN 8884915694. p. 52.
27. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 34.
28. http://rocbo.lautre.net/poleis/is/aff_comics/
29. <http://www.angolaxyami.com/foto/displayimage-31-2.html>
30. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 19.
31. <http://www.angolaxyami.com/foto/displayimage-31-4.html>
32. <http://www.denisflorent.fr/wp-content/uploads/mai68.jpg>
33. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 72.
34. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 166.
35. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 121.
36. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 109.
37. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 110.
38. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 114.
39. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 97.
40. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 146.
41. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 190.
42. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 167.
43. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 214.
44. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 211.
45. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 88.
46. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 82.
47. WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Rotterdam : 010 Publishers, 1998. 254 p. ISBN 9064503435. p. 218.
48. KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; O.M.A. – **S, M, L, XL**. 2nd ed. New York : The Monacelli Press, Inc., 1998. 1344 p. ISBN 1885254865. p. 1238.

49. <http://proximitymagazine.com/wp-content/uploads/2009/04/event091.jpg>
50. <http://www.raumlabor.net/wp-content/uploads/2009/05/4-cf-5-web.jpg>
51. <http://www.raumlabor.net/?p=401>
52. <http://www.recetasurbanas.net/index.php?idioma=ESP&REF=7&ID=0026>
53. <http://www.recetasurbanas.net/index.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0002&IDM=i00802#im>
54. LACOVONI, Alberto – **Game zone: playgrounds between virtual scenarios and reality**. Basel : Birkhäuser, 2004. 93 p. ISBN 3764301511. p. 25.
55. <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/giro%20di%20Roma/giro13.html>
56. “arq|a. Arquitectura e arte”. Lisboa. 2009, vol. 75/76. ISSN 1647077X. p. 66.
57. “arq|a. Arquitectura e arte”. Lisboa. 2009, vol. 75/76. ISSN 1647077X. p. 71.
58. http://farm3.static.flickr.com/2441/3973756557_113ca684ef_o.jpg

ANEXOS

Optando por um esquema informal de conversa em vez de uma entrevista, dado o seu carácter mais informal, apresentam-se aqui as conversas realizadas com os arquitectos Pedro Bandeira, Pedro Gadanho, Luís Santiago Baptista e a arquitecta Inês Moreira. Estas conversas procuraram seguir uma estrutura de perguntas que se revelou, por vezes, difícil de manter, dada a dispersão da conversa em várias ideias e opiniões, bem como o intercalar constante de temáticas a serem abordadas em momentos posteriores da conversa.

Conversa com o arq. Pedro Bandeira.

Porto, 30 de Abril de 2010.

Nas décadas de 1950 a 1970, assiste-se a uma crítica ao primado funcionalista do Movimento Moderno. Ao mesmo tempo faz-se a apologia de uma arquitectura e urbanismo preocupados em responder, não só às necessidades fundamentais e comuns à humanidade, mas às necessidades e desejos mais específicos de cada cultura e indivíduo. A mudança de paradigma foi assinalada pela oposição dos termos *Homo Faber* e *Homo Ludens*. O primeiro como o homem racional, funcional e eficiente e o segundo como o ser motivado, livre e criativo. Que leitura faz da oposição *Homo Faber/Homo Ludens* e da mudança de paradigma a estes conceitos associada?

Essa é uma questão interessante, porque na realidade a mudança não é tão linear quanto isso ao ponto de conseguirmos estabelecer uma dicotomia forte entre uma coisa e outra.

Há casos e, por exemplo, aquele que eu estudei mais particularmente, o caso da Internacional Situacionista, em que continua a persistir uma crença modernista muito forte no progresso tecnológico. Eles afirmam a determinada altura, que são permanentemente favoráveis e adeptos das novas tecnologias e expectantes em relação às possibilidades das mesmas. O conceito deles de *Homo Ludens* vem do progresso tecnológico assente na máquina e na automatização mais particularmente. Há a crença, assente na ideia do desenvolvimento desde os electrodomésticos à energia nuclear, de que a máquina vai de facto libertar o homem da escravidão do trabalho mais forçado. Isto faz com que toda a crença na máquina e no progresso científico, que está muito enraizada na cultura moderna, faz com que liberte o homem para essa tal vida mais lúdica, mais cheia de prazer, etc. Ou seja, não se contrapõe, necessariamente, o sentido modernista a um sentido lúdico! Acredita-se que o sentido lúdico advém precisamente do pensamento progressivista moderno, inspirado nas vanguardas do início do século XX, essencialmente naquelas que estavam muito estruturadas na ideia da máquina e da estética da máquina, como sejam os Futuristas.

Também não é necessariamente verdade que a partir de uma determinada altura haja uma preocupação em relação às especificidades locais e individuais.

A seguir ao pós-guerra há dois movimentos fortes. Um primeiro que acredita numa cultura mais generalista e que tem a sua influência no Comunismo e no Marxismo. Este procura uma ideia de homem global, trabalhador e elemento do proletariado, ou seja, um conceito muito abstracto e comum que aplica em todo o lado. De certo modo, a *Nova Babilónia* que Constant propõe, a partir das leituras situacionistas, é uma cidade que tem esse significado global. É uma cidade sem fronteiras, que renega a ideia de local e de país e que, consequentemente, prevê uma espécie de homem nómada, que vagueia indiferentemente por todo o planeta. Embora, depois, isto também seja um bocadinho contraditório porque a ideia base da *Nova Babilónia* é que o homem seja tão livre e aberto a novas experiências e tão nómada e radical no corte com toda a tradição cultural que tem que, a determinada altura, já nem sequer precisa de viajar. Toda a estrutura da *Nova Babilónia* vai permitir-lhe explorar, em qualquer lugar, diferentes situações. Como a *Nova Babilónia* era uma espécie de palco de experimentação - completamente efémero, uma estrutura constantemente flexível, e moldável - a determinada altura o homem não vai precisar de viajar para experimentar outras coisas, pois poderá experimentá-las no sítio onde está.

Portanto, a questão não é só sobre a especificidade do local nem é um ataque aos conceitos modernistas. Até porque os situacionistas dizem uma coisa engraçada: eles não são contra o sentido funcionalista da arquitectura, mas contra a quantidade restrita de funções que os modernistas previam para o uso da

cidade. Eles diziam que devia haver mais. E que os modernistas não sabiam fazer uso de outras funções, nomeadamente as relacionadas com o lazer numa vertente mais lúdica, e efémera, experimental e criativa.

A ideia que eu tenho é que a partir do final dos anos 60 as coisas se alteram. Há uma desilusão muito forte com o Comunismo, aplicado na prática nos países do Leste Europeu originando um claro distanciamento. Depois, também o Maio de 68 acaba por trazer imensas desilusões... Acho que a partir daí se começa a criar o que mais tarde Guy Debord vai defender como micro-revolução, ou seja, a ideia de que efectivamente não conseguimos fazer revoluções a um nível global e que, portanto, se calhar o mais prático e o que faz mais sentido é transformar pequenas situações. E assim com micro-situações e com essa reivindicação social mais fragmentada talvez se consiga chegar a outro lado. Neste ponto, deixa-se de pensar na estrutura mais global que referi, passa-se a reivindicar coisas muito específicas. Já não se reivindica em abstracto os direitos dos trabalhadores, mas uma quantidade de pequenos direitos.

Isto também se começa a fazer sentir na arquitectura. As mega-estruturas dos anos 60 e 70 são um clímax: o culminar do pensamento moderno e da acção de grande impacto que tenta, de certo modo, resolver grandes problemas. 'Para grandes males, grandes remédios.' Acho que as mega-estruturas representam essa expectativa, mas numa fase completamente decadente, em que esta atitude é completamente questionada e criticada (desde a Unité de Marselha). O que é certo é que a determinada altura se faz tudo ao contrário. Ataca-se de novo a pequena escala e percebe-se que, nem grandes gestos, nem grandes obras, são solução para os problemas que existem.

A crítica ao Movimento Moderno apresentou na sua generalidade duas vertentes: uma reformista, que procurava um regresso aos princípios ideológicos do mesmo e que operava segundo o quadro ideológico do Estado-Providência, e outra radical que se assumiu como “contracultural”, opondo-se às instituições modernas, questionando os limites disciplinares da arquitectura e procurando uma ruptura ideológica com o Movimento Moderno. Como interpreta esta vertente radical na crítica que realiza à arquitectura e ao urbanismo modernos?

Para já não lhe chamaria radical. Parece radical hoje, porque vivemos numa sociedade que é, se calhar, até mais conservadora do que seria aquela. Aparentemente não é mais conservadora, mas de certo modo acaba por ser.

A realidade é que na altura estas coisas não eram tão radicais quanto isso, porque o impacto que tinham, em termos sociais, era mínimo. Continuamos a falar de uma elite intelectual, que tinha meios muito fechados de acção. A expectativa não era essa e a verdade é que os situacionistas tiveram uma importância efectiva no Maio de 68 junto dos estudantes... Mas, ainda assim, estamos a falar de um impacto em termos de respostas arquitectónicas e da crítica que surgiu. Era tão radical que acabava por cair em saco roto. Isto são os intelectuais, são os artistas... Isto é coisa de museu... E a verdade é que todos os meios de divulgação daquelas ideias ou acções acabavam de facto em museus ou em galerias de arte. E ainda hoje assim é.

Considera que há lugar para a radicalidade na arquitectura e no urbanismo contemporâneo? É possível ser-se radical hoje?

Acho que hoje não se acredita na radicalidade. É uma palavra que se banalizou. Curiosamente, quem hoje tem oportunidade de experimentar alguma radicalidade são os arquitectos do mainstream, com toda a legitimidade que as instituições lhes dão como mecanismos de excepção. Acho que hoje a radicalidade é experimentada do ponto de vista formal e de um modo institucionalizado 'porque assim não faz mal'. Como dizia Michel Foucault: os loucos e os artistas são a excepção socialmente permitida. Em teoria, não te podes despir e ir nu para a rua porque és preso. Mas, se for num museu ou num acto artístico já podes! A sociedade considerou que há determinados espaços em que é permitido transgredir institucionalmente, e isso sim é radical. O que acontece hoje em dia, visível na actual popularidade dos situacionistas e destes movimentos mais radicais, demonstra que continua a ser uma radicalidade institucionalizada e, por isso, excepcionalmente permitida. Na altura não era muito diferente. Quando a sociedade encontra algo que lhe

possa ser realmente perigoso, que lhe possa ser difícil de digerir, absorve e coloca um rótulo nessa coisa.

A crítica situacionista à arquitectura moderna é muito forte e tem esta ideia de ir contra a corrente. Ideia na qual, na altura, ainda se acreditava e com alguma legitimidade. Não podemos dizer que todo o modernismo foi mau e que é de deitar fora. Obviamente o modernismo construiu coisas importantíssimas... Agora, que desde muito cedo eles tiveram essa capacidade de criticar a arquitectura moderna e depois o Estilo Internacional... Isso realmente foi algo muito próprio da época e teve todo o sentido, mas não sei se lhe chamaria radical. Porque radical eram as propostas do Yona Friedman, e as do Constant sobre a Nova Babilónia. Mas essas eram tão radicais que remetiam para um sentido utópico da realidade, o que acabava por deixar de ser de facto perigoso. Quando uma coisa é demasiado utópica, então também não representa perigo. Portanto, não sei se seriam assim tão radicais quanto isso. Mas que estimulavam um determinado pensamento, é verdade. Não sei se as pessoas seriam mais ingénuas na altura - parecem, porque pareciam de facto acreditar naquilo que defendiam - mas hoje custa a crer que pudessem acreditar verdadeiramente naquilo. O que nos distingue hoje é que, quando olhamos para este tipo de pensamentos, por mais que nos tentemos identificar com eles em abstracto, temos perfeita consciência de que, na prática, são muito difíceis de implantar. Logo há aqui à partida um problema, o facto de não acreditarmos que possa realmente haver uma mudança tão radical quanto isso! Se eu acreditasse... Desejava que acontecesse, mas se calhar também não acontece porque eu não acredito. Não sei se o problema é meu ou se é um problema social. Se calhar o problema é meu!

Qual é o legado do radicalismo destas décadas nos dias de hoje?

Eu acho que o lugar do radicalismo é no museu. Debord dizia que se daqui a 20 anos estivessem a ler os seus livros (o que é verdade), queria dizer que tinha falhado em absoluto naquilo que reivindicava. Ele achava que se realmente conseguisse fazer a revolução social que previa, isso queria dizer que não precisaríamos de andar, ainda, a ler livros revolucionários. Estaríamos a praticar a revolução e não agarrados à sua teorização.

Parece-me é que hoje não há lugar para essa radicalidade. A não ser talvez uma radicalidade no meio académico, gerada pelo mesmo, achando-se transgressivo e radical. Enquanto estudantes e professores gostamos de explorar estas franjas, estes limites sociais... E por isso é que isto tem tanto sucesso no meio académico ou no meio artístico. Dentro dos museus é onde se pratica a maior radicalidade possível. Mas é uma radicalidade tão institucionalizada que não é consequente (a não ser em termos de mercado). Por exemplo, agora fala-se muito de indústrias criativas e, de um momento para o outro, vimos o Presidente da República e os ministros a acharem que estas indústrias, as instituições artísticas e a arte pública e urbana, podem ser importantes para o país. Porque dizem que agora dá dinheiro...

Não acho que se possa falar de radicalidade.

Há outro tipo de radicalidade e os situacionistas também falavam dele. A certa altura defendiam uma ideia com piada: numa sociedade tão estruturada na ideia de progresso, resultado e produtividade, o facto de não se fazer nada, de não se produzir era, se calhar, o gesto mais radical. Portanto, aqueles que são artistas e que não expõem, que não estão interessados em expor, nem em vender e que fazem arte porque têm grande convicção naquilo que fazem, e porque não sabem fazer outra coisa e o fazem sem qualquer outro interesse, nem sequer a procura da visibilidade; se calhar, esses sim são os que têm o gesto mais radical que possa existir. Há uns anos atrás dizia-se (e Duchamp falava disto) que se houvesse um artista muito importante em África, ele podia ser o melhor artista do mundo, mas se ninguém o conhecesse, não interessava. O que os situacionistas dizem é precisamente o contrário. É esse artista em África que ninguém conhece quem tem realmente um gesto radical: o de criar sem necessidade de ter um retorno ou um feedback, sem necessidade de entrar na lógica institucionalizada do mercado da arte. Esse é que está, de facto, a cometer o acto radical. Se calhar o preço a pagar pelo acto radical é o isolamento social...

A crítica radical ao Movimento Moderno, nomeadamente pela Internacional Situacionista,

adoptou, ao mesmo tempo, uma posição empírica e uma posição utópica. De um lado o *détournement* e a *dérive* realizadas sobre o ambiente existente e do outro a proposta utópica de *Nova Babilónia*. Qual é a relevância do *détournement* e da utopia hoje?

A utopia, no seu sentido tradicional e clássico, obviamente não é tão útil quanto isso, porque é demasiado distante.

No seu trabalho *Entrada de Emergência*¹ fala na necessidade de uma utopia não desvinculada da realidade...

Há um conceito engraçado em relação a isso. David Harvey fala dele no livro “*Spaces of Hope*”². No livro, Harvey estabelece a importância e a diferença entre a utopia e o utopismo e dá um exemplo muito concreto: a utopia é precisa como é precisa a carta dos Direitos Humanos. Nesta estão estabelecidos princípios que sabemos serem distantes e abstractos, mas nos quais estão definidos o direito à vida, o direito à educação, o direito à casa... ou seja, princípios que sabemos não serem possíveis de materializar de igual modo, embora seja importante estabelecê-los como uma direcção. Mesmo no seu sentido mais utópico, servem de referência. Depois na prática tenta-se encontrar uma espécie de compromisso, batalhado no dia-a-dia, nos tribunais, etc. E reivindica-se esses princípios sempre com o foco na ideia abstracta de uma sociedade perfeita, não é? Portanto, essa utopia é importante para nos guiarmos e para sabermos para onde queremos caminhar. Se formos pragmáticos sabemos ser difícil acabar com a fome, com as guerras, com os crimes, etc. Mas essa utopia continua a ser importante. Agora, no dia-a-dia, obviamente, se calhar é mais interessante não uma utopia distante, mas algo que estabeleça um compromisso com a realidade. E o *détournement* dos situacionistas, algo que se pode traduzir por desvio, é uma arma bastante útil. Permite-nos, através de pequenos desvios de sentido das coisas que reconhecemos, construir imaginários novos. Esta não é muito diferente do ready-made do Duchamp. Quando Duchamp pega no urinol e o transforma em fonte, no fundo, está a trabalhar esse sentido. A fonte existe enquanto urinol, é um objecto que se pode encontrar numa loja banal, que qualquer um pode comprar e é aquele bocadinho de imaginação, aquele bocadinho de legenda, que faz com que aquele objecto seja outra coisa. Portanto, isto é um desvio que potencia de facto uma abordagem bastante interessante da realidade. De um momento para o outro, exploramos uma das capacidades que temos e que é parte da nossa racionalidade: a imaginação e a ficção. Não há nada mais racional do que isto. De certo modo, é a nossa capacidade de fugir à própria racionalidade, se quiseres. Portanto, acho que não há uma dicotomia entre as coisas, acho que se complementam. Diria que o *détournement* pode ser uma aplicação prática da utopia no dia-a-dia, de uma maneira mais tacanha. É de facto uma escala menor, não tão ambiciosa mas, se calhar, é mais útil. E continua a fazer sentido.

Nos últimos anos, graças aos novos meios de comunicação, tem-se reavivado o entender da cidade como espaço de eventos, de ocorrências e situações, como lugar onde ‘as coisas acontecem’, como era proposto na década de 60. Qual a importância do evento na cidade contemporânea? E qual o papel da arquitectura como evento?

Há aí uma contradição: os novos meios de comunicação também afastam as pessoas dessa proposta de uso da cidade. O espaço público perdeu, de facto, grande poder de reivindicação como lugar de encontro. Primeiro com a ideia de crescimento e dispersão da própria cidade. As cidades cresceram estupidamente e, mais uma vez, logo a seguir ao pós-guerra a crítica situacionista denuncia a dispersão da população em vários centros, o que impediu a reivindicação do espaço público como lugar de troca, de luta, de confronto, etc. Depois, há esta leitura actual de que os meios de comunicação (sobretudo com as redes sociais) vieram contribuir ainda mais para um esvaziamento do espaço público. Mas aqui as opiniões dividem-se. Eu acho que, por um lado, assistimos a uma espécie de virtualização do espaço público com efeitos às vezes bastante

¹ Trabalho realizado pelo autor para a 6ª Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo, 2005.

² HARVEY, David - *Spaces of hope*. Berkeley, University of California Press, 2000.

surpreendentes, mesmo em termos de reivindicação política, social, cultural, etc. Há muitas petições e algumas questões ganham visibilidade a partir dos novos meios de comunicação. Por outro lado, assistimos pontualmente a um esvaziamento da cidade e ao abandono da crença no contacto e no confronto directo, associado à ideia de qualquer coisa imponderável e imprevisível. Hoje as coisas não acontecem assim. Constroem-se redes sociais que até acabam por ser abertas mas... Por exemplo, não sei como vai ser a manifestação do dia 1 de Maio, depois de amanhã. Já vi na internet que há alguns movimentos: uns por causa da legalização das drogas leves, outros por causa da situação da precariedade, etc. Mas depois, na realidade, estas manifestações têm vinte ou trinta pessoas e se for preciso a petição online tem 3000 ou 4000. A petição online tranquiliza a nossa consciência, porque uma pessoa apoia a causa, depois apoia outras, e a certa altura são tantas as causas que elas acabam por se dissipar. Há uma espécie de entropia criada à volta deste excesso de comunicação e que faz com que, quando há uma causa verdadeiramente importante, ela se perca no meio de petições sobre se os jogadores de futebol devem ou não ter bigode.

Acho que o espaço público hoje tem um sentido muito decorativo. Mesmo os artistas que trabalham o espaço público e o reivindicam, no próprio facto de assumirem o seu trabalho como intervenções efémeras, revelam que resulta de questões pragmáticas e não de questões ideológicas fortes. Na realidade, o que acontece desaparece, e não há memória para fixar. Porque são tantas as coisas que acontecem, umas a seguir às outras, que a determinada altura torna-se ridículo.

E a mensagem que passa para a população acaba por não ser relevante.

Não passa mensagem para a população! Ou passa outro tipo de mensagem. Como a coisa que o Rui Rio anda a fazer na rua Miguel Bombarda quando há inaugurações. É algo ridículo porque mistura acção artística mais radical, mais ideológica ou mais politizada, com os palhaços contratados pela Jameson que lá andam a fazer malabarismo, tens a menina do fogo, etc. E aquilo torna-se um espectáculo, no sentido mais popular e menos interessante, perdendo a determinada altura qualquer sentido ideológico que pudesse ter. Portanto, não tem de facto grande peso. Acho curioso que mesmo os próprios artistas, quando querem fazer uma intervenção mais radical, a façam nos sítios onde é suposto serem vistas. Fazem-na na rua Miguel Bombarda, anunciam-na com *flyers* e acabam por contribuir pelos mesmos mecanismos.

Embora eu não ache piada nenhuma, se calhar os que ainda praticam uma arte verdadeiramente revolucionária, vá, não diria verdadeiramente revolucionária, mas que ainda consegue ser provocadora, são os miúdos que fazem *tags* por todo o lado e dão cabo de tudo. Riscam automóveis, pintam paredes... Porque eles não hierarquizam a cidade: pintam tudo sem critérios. Não interessa se é novo, velho, centro, ou periferia. Estragam património, o que é lamentável. No outro dia o Graça Dias dizia que esta coisa dos *tags* era como 'mijar' o território. E realmente é um bocadinho isso, aparentemente não tem qualquer sentido ideológico, a não ser o que possa representar na sua globalidade, como seja uma espécie de revolta que os leva a danificar o património em geral e sem critérios. É bastante democrático o modo como vandalizam as coisas. Tanto vandalizam coisas do Estado como privadas. E não estão preocupados de todo em chegar à galeria de arte, apesar de o fazerem muitas vezes com um sentido muito artístico. Podemos questionar a qualidade deste tipo de arte ou o seu sentido, mas a verdade é que o fazem de um modo que não deixa de ser romântico. Tem tudo o que um artista faz: fazem-no por uma necessidade qualquer, por uma provocação ou porque sentem adrenalina a fazê-lo, e se calhar acaba por ter mais sentido do que o artista intelectual de esquerda que cita os situacionistas (que é o meu caso), e que depois cai em saco roto, num meio muito fechado e que não é consequente.

Na última década, várias propostas de arquitectura e urbanismo, realizadas na sua maioria pelas camadas mais jovens do grupo profissional, têm desafiado as normas disciplinares da arquitectura. Com uma perspectiva interdisciplinar, estas práticas associam-se a considerações políticas, sociológicas e ecológicas, apropriando-se da linguagem da cultura urbana e da prática artística, e integrando-se no cenário urbano como performance e actividades efémeras, recorrendo cada vez mais ao design, às novas visualidades e aos

meios digitais de comunicação, como ferramenta de trabalho. Como exemplo, podemos citar o trabalho dos colectivos Stalker, EXYZT, Recetas Urbanas e MOOV. Qual a pertinência destas práticas no campo disciplinar da arquitectura e do urbanismo?

Há uma entrevista engraçada à Ana Vaz Milheiro³ sobre esta coisa da Geração Z. A entrevista vem publicada na revista *ArqA*, a propósito da exposição na Ordem dos Arquitectos sobre a *Geração Z*. Então, ela diz que a memória é cada vez mais uma coisa efémera e que por isso ficamos com a sensação que “agora é que há uns tipos” que andam a entrar em ruptura com a arquitectura na sua prática mais tradicional. É mentira. Não há nada mais radical do que, por exemplo, nos anos 60 o Hans Hollein ter proposto que tudo é arquitectura e que uma cápsula de LSD era de facto o gesto mais arquitectónico possível, porque a partir do momento em que era tomada se tinha uma percepção completamente diferente do espaço. Portanto, se queres que te diga, não acho que o Santiago Cirugeda, os MOOV e outros andem a propor coisas mais radicais do que esta, isto já para não recuarmos ao início do século XX e aos Dadaístas. O que se faz hoje não é, de modo algum, mais radical do que o que se fazia antes, muito pelo contrário. Quando a geração dos anos 60 propôs aquelas coisas, elas tinham, de facto, um efeito de choque social. Ainda conseguiam surpreender. Lembro-me de ler artigos sobre o *Salto no Vazio* de Yves Klein e sobre o que aquela imagem provocou... Tinham um impacto como teve, por exemplo, o que se escreveu sobre o *Nu a Descer as Escadas* do Duchamp. Aquilo extravasou de facto o campo artístico. Eram provocações que tinham realmente grande sentido. E hoje, estas coisas não têm esse sentido, antes pelo contrário. São institucionalizadas muito depressa.

Eu acompanhei desde muito cedo o trabalho do Santiago Cirugeda (aliás publiquei-o na *In Si(s)tu*)⁴, assim como o trabalho do Didier Fiúza Faustino, e aquilo que parecia ao princípio muito radical rapidamente foi institucionalizado, ao ponto de perder o impacto social que poderia ter. Agora mexe-se num meio muito próprio... Voltamos de novo à mesma questão. Em relação a estas gerações e ao que se anda a experimentar agora, não acho que seja diferente do que se andava a experimentar antes. De certo modo, até acho que não evoluímos, mas antes pelo contrário.

O que sinto em relação ao meu trabalho é um pouco a mesma coisa. Por mais que exponha, e que faça conferências, é sempre num meio que já está preparado para este tipo de gestos. É isto que procuram e consomem. E portanto isto é mais um produto de consumo. Não alteras substancialmente nada.

Às vezes consegues fazer qualquer coisa... Quando fiz a Bienal de São Paulo, o projecto foi publicado, com um certo sentido de escândalo, na *Folha de São Paulo*, um jornal que não é da especialidade. Estas coisas podem ter algum impacto e uma pessoa sente algum gozo por chegar um pouco mais longe do que só ao público-tipo de arquitectos. Mas a verdade é que as pessoas estão permanentemente a ser bombardeadas com este género de coisas. A arte tem sido assim nos últimos anos. Há um sentido quase provocador, inerente à construção artística, que faz com que estas coisas se acabem por anular. Mais caca, menos caca, com pedra ou sem pedra em cima...

É uma saturação de informação...

Claro! E mais, as próprias pessoas têm a consciência de que já há coisas suficientemente más para nos provocarem no dia-a-dia. A provocação teria sentido se vivêssemos numa sociedade demasiado estabilizada, demasiado cinzenta e demasiado monótona. Só que isso hoje não acontece. Por mais estabilizada que esteja a sociedade, sabes que há coisas a acontecer em África, no Iraque ou não sei onde, que te deixam muito revoltado. Espero que isto ainda choque as pessoas, espero que sejam provocadas por essas coisas graves... Portanto, quando vêem um artista despir-se e correr todo nu no meio da rua, para as pessoas obviamente isso já não é nada.

Fá-los olhar somente naquele momento e não deixa qualquer consequência ...

³ MILHEIRO, Ana Vaz - Perspectivas nacionais: arquitectos, docentes, críticos e comissários. In *arq|a*, 75/76(2009), p.41-43.

⁴ In *In Si(s)tu*, 1(2001), p. 94 – 101.

E ainda bem. O que é que eu te posso dizer sem querer ser muito céptico ou pessimista... Não tenho grandes expectativas. Acho que estas novas intervenções têm um circuito próprio.

É mais uma moda, integrada na cultura urbana? Um novo mercado?

É claramente um novo mercado. Há aqui uma questão óbvia: se houvesse mais trabalho, no seu sentido tradicional, obviamente não se experimentava tanto nestas práticas alternativas. Agora, dado que o mercado está saturado, as pessoas têm que encontrar outros modos de se expressar. Acho que é isso que esta gente mais nova tem feito. Mas já se fazia dantes, há uma tradição enorme de arquitectos que fazem cinema, arte, etc. Não imaginas a quantidade de pessoas que eu estou a descobrir que têm formação em arquitectura e que, no entanto, foram para outras áreas porque não encontraram total satisfação nas condicionantes disciplinares ou porque não tinham trabalho. Mas mais uma vez, não me parece que seja um assunto novo. Acho que isso sempre aconteceu. Se calhar começa a ter mais visibilidade agora porque tem um meio específico próprio. Também há mais revistas. Os meios de comunicação também contribuíram. Por uma questão concorrencial há a necessidade da revista se demarcar de um determinado establishment e para isso necessita de encontrar novas coisas, *the next big thing*. É a ideia de que só queremos a novidade, e portanto explora-se isso.

A prática arquitectónica contemporânea, nomeadamente na Europa, tem dimensão crítica? Qual a sua relevância no meio político e qual o seu peso na sociedade?

Ou melhor como é que a arquitectura poderia ter o papel de promotor cultural?

Acho que a arquitectura já é e já tem essa importância. Aliás, a arquitectura tem sido usada como uma espécie de objecto fetiche dos políticos para promoção de determinadas situações. Toda a ideia do star system e dos ícones mais recentes demonstram esse forte vínculo entre arquitectos e políticos. A arquitectura é usada como uma espécie de cartão-de-visita e como demonstração de poder, para chamar a atenção. Enfim, o chamado “efeito Bilbao”. Acho que essa é a relação mais óbvia e que continua a ser explorada. Foi este sentimento que construiu escritórios como o do Rem Koolhaas, do Herzog e uma quantidade de outros atrás. Mas a verdade é que isso, de certo modo, sempre aconteceu. Não com esta dimensão tão mediática e tão espectacular... Os edifícios que, curiosamente, se tornaram mediáticos no Movimento Moderno não tinham este sentido de espectacularidade. Não se ia buscar o Alvar Aalto, por ser o Alvar Aalto (a não ser numa fase madura do seu trabalho). Enfim, os processos eram outros.

Mas a relação entre política e arquitectura existe. Agora, se os arquitectos fazem diferença ou não, sinceramente, até preferia que não fizessem. Acho que a arquitectura deve ser um instrumento de representação social, mas não se pode intrometer a priori nas grandes decisões políticas. Ou seja, acho que é legítimo usar a arquitectura, eventualmente, até para fazer uma demonstração simbólica ou representativa. Não acho é que isso tenha que partir da arquitectura, mas antes pelo contrário.

Estava aqui a lembrar-me de uma coisa engraçada. Está neste momento a decorrer um concurso para a Casa das Artes de Águeda, ao qual a Ordem dos Arquitectos não aconselha que os arquitectos concorram porque o Presidente da Câmara instituiu uma espécie de regra, um bocado abstracta: uma votação pública com um peso de 15%, creio. Ou seja, os trabalhos vão estar expostos e as pessoas vão poder vê-los e, eventualmente, votar no trabalho que mais gostam. E isto, pelos vistos, não agrada à Ordem dos Arquitectos! Ora, isto é um bocadinho estranho porque o arquitecto devia sujeitar-se à opinião pública. Obviamente, as pessoas não têm o parecer técnico ou a capacidade técnica de avaliar a qualidade de um projecto, mas têm outras capacidades. No mínimo, não podemos subestimar, no mínimo, a relação que vão ter com os edifícios, quanto mais não seja no modo como elas depois o irão usar, que é de um modo relaxado, descontraído, sem ter que saber exactamente uma qualidade técnica como, por exemplo, se o caixilho está bem ou mal. Acho que há receio, de um ponto de vista mais corporativo, em relação ao que possa ser a abertura da arquitectura a um sentido mais público, mais sujeito ao escrutínio popular (que tem muita tradição numa grande quantidade de países). Há uma quantidade de países nórdicos - não quer dizer que as pessoas se ponham a desenhar arquitectura ou a substituir o papel dos arquitectos - mas onde

as pessoas têm claramente uma opinião a dar em relação aquilo que se vai construir no seu bairro, na sua cidade e no seu país. E em Portugal, não sei bem... Não queria dizer isto, porque pode parecer mal, mas se calhar ainda não temos uma maturidade democrática que permita tomar decisões deste tipo?? de um modo responsável. Eventualmente, isto mete receio a muita gente...

Então, qual será a relevância da arquitectura no meio político e o seu peso na sociedade?

Acho que tem relevância, como sempre teve. A arquitectura sempre foi uma representação de poder e continua a ser. Dantes era, obviamente, a representação de um poder mais concentrado: o poder do Estado, do ditador, da igreja. Os arquitectos trabalhavam essencialmente para quem tinha capacidade económica e poder político. Hoje não é tanto assim, mas não deixa de continuar a ser um bocado parecido. Alguém dizia que a arquitectura é para beautiful people! Continua a ser uma coisa a que pouca gente tem acesso, e portanto, mesmo sem o querer, continua a ser uma representação de poder.

Mas será que podemos dizer que há uma prática um bocado mais subversiva?

Acho que há arquitectos com práticas relativamente subversivas, que não trabalham com a arquitectura no seu sentido mais representativo e simbólico e que encontram outros mecanismos de trabalho.

Práticas mais críticas?

Arquitectura enquanto objecto crítico (não pensamento critico) é de facto uma coisa difícil de encontrar. Algo que vejas e penses: isto foi materializado como crítica. Normalmente prefere-se, em vez de fazer crítica, construir e criar algo que seja crítico ao assumir-se como alternativa a algo que já existe. Como o que Godard dizia, que começou a fazer cinema quando sentiu que a crítica já não tinha sentido nos textos. Ao fazer cinema estava a fazer crítica, ao dizer como é que não fazia. Estava a ser crítico em relação ao que não fazia. Acho que os arquitectos acabam por estar um pouco nessa posição... Não sei se há uma arquitectura crítica, mas sei que há arquitectos com um discurso e com um pensamento bastante crítico e até por cá vimos isso permanentemente. Há uma quantidade de blogues de arquitectos que têm uma postura crítica em relação a um certo establishment, a um certo modo de pensar as coisas, mas não sei se daí nasce uma arquitectura crítica. O pensamento é sempre mais fácil do que a prática.

Qual poderá ser o papel dos novos meios digitais, sobretudo os de comunicação, na prática da arquitectura e do urbanismo?

Não tenho expectativas absolutamente nenhuma em relação a isso. Sempre passámos por estes processos. De vez em quando aparece um instrumento novo, que parece estar a anunciar algo novo e depois vamos ver e nada... A arquitectura é uma prática tão conservadora, os seus valores são tão perenes, que não tenho expectativa nenhuma. Nem quero ter. Repara, é a tal ingenuidade dos situacionistas... De pensarem que a automatização e termos uma quantidade de máquinas a fazer determinado trabalho nos libertaria e nos daria mais tempo livre.

Se pensar muito friamente se, de um modo geral, os computadores ou os telemóveis me vieram facilitar e dar menos trabalho, é mentira. Antes pelo contrário. Neste momento trabalho muito mais devido ao facto de ter email... (As horas que eu perco a responder a emails). Antes as pessoas trabalhavam das 9h às 5h e iam para casa. Estavam em casa, não estavam no trabalho e havia uma distinção. Agora uma pessoa sai da Universidade, chega a casa e tem que responder a não sei quantos emails e, entretanto, está num processo de trabalho. Em relação às novas tecnologias, há sempre novas gerações que tentam agarrar isso na tentativa de construir uma espécie de ruptura com qualquer coisa que já existe. Passámos muito isto em relação aos blogues, e em relação a toda a arquitectura que se foi construindo essencialmente a partir dos anos 80, desde o Greg Lynn a uma quantidade de outros arquitectos. Mas se fores a ver, não acho que tenha sido uma ruptura tão grande quanto isso. A realidade é que não nos deixou de surpreender formalmente, mas será que terá acrescentado tanto assim comparativamente a um Niemeyer em relação à época?

Agora, é verdade que há mais comunicação e as novas tecnologias, em termos de construção de redes de interesse, obviamente, são mais efectivas. De um momento para o outro estabelecemos relações. Ainda

há pouco tempo fui convidado para o *FreshLatino*⁵, organizado pela Ariadna Cantís, que é uma plataforma praticamente digital que pega num arquitecto português, num arquitecto brasileiro, num colombiano, num espanhol, etc. Isto só é possível porque existe uma plataforma que permite uma elevada facilidade de comunicação a partir da qual se estabelecem novas relações. Não sei é se isso gera algo assim tão diferente ou se será muito distinto do que era a correspondência entre duas pessoas.

Repara quando o Siza fala no início da sua formação e do porque é que foi para arquitectura. Primeiro queria ser escultor, até que faz uma viagem a Barcelona onde vê as obras do Gaudi e descobre que afinal a escultura também pode ser arquitectura. E há outra coisa que ele está sempre a referenciar e que foi importante no trabalho dele: a revista *Architecture d'Aujourd'hui* que recebia. Uma revista francesa, que divulgava uma obra da Finlândia por exemplo. E assim de um momento para o outro tens nos anos 50, um arquitecto finlandês, publicado numa revista francesa, que é lida em Portugal. Uma revista que atravessa radicalmente a Europa! E na altura com a importância que isto tinha porque, se calhar, havia menos informação, chegavam cá menos revistas, e estas eram consumidas de um modo mais atento sendo se calhar mais influentes. E o que é que vemos hoje? Não sei quantos blogues, que não consegues ler! Todos os dias se escreve imensa coisa para o lixo. Vês revistas, pilhas de livros... Tenho livros que comprei e que não tenho tempo para ler. Tenho seguramente 30% ou 40% de livros em estantes, que nunca li, coisas que uma pessoa vai comprando e que não tem tempo para ler. Este excesso de informação cria uma entropia muito grande. A determinada altura não tem sentido. Não quero fazer o papel de Velho do Restelo e dizer que devíamos proibir estas coisas, antes pelo contrário, acho que também tem coisas positivas: consegues ir à procura. Quando fiz a minha tese sobre os situacionistas, em 1998, ainda não havia nada sobre eles na internet. Sabia que havia dois livros (o Mark Wigley ainda nem sequer tinha publicado a *Nova Babilónia* quando eu comecei a trabalhar nisto). Hoje vamos à Wikipedia e temos uma quantidade de sites, uma quantidade de informação, de imagens (que era uma coisa que não havia e que era extremamente difícil de encontrar), isso facilita. Quando sabemos aquilo que queremos, podemos aprofundar o conhecimento e saber onde é que as coisas estão. De um momento para o outro encontras uma biblioteca raríssima algures e sabes que há lá um tipo, que colecionou, que guardou e que tem... Isso facilita muito. Agora, em termos genéricos, as coisas não são muito diferentes do que eram antes.

Aliás, nós sempre fomos influenciados. Se pensares em toda a história da arquitectura portuguesa... Não inventámos nada, a arquitectura foi sempre influenciada por coisas que aconteciam lá fora. Vinham de cavalos e demoravam mais tempo a chegar, mas os edifícios também demoravam mais tempo a serem construídos. Proporcionalmente, não acho que se tenha alterado nada. Talvez o nível de influência e o nível de troca de informação. As coisas não aconteciam tão depressa, mas também não havia essa necessidade porque, provavelmente, não havia essa noção. Nunca vi ninguém queixar-se que a vida passou devagar e que se aborreceu. As pessoas tinham coisas para fazer e andavam a correr de um lado para o outro, também não queriam morrer como os outros e achavam que ainda tinham muita coisa para fazer. Dificilmente me deixo iludir com a ideia de que agora vem aí algo que vai mudar radicalmente.

Quantos amigos tens no Facebook?

Muitos.

Quantos conheces realmente? Em quantos é que continuas a confiar verdadeiramente como amigos?

Contam-se pelos dedos das mãos.

É um bocadinho esse paradoxo. Tornou-se ridículo. É realmente o espectáculo levado a um limite extremo. Vá, extremo não será porque eu gosto de guardar essas reservas para coisas que ainda venham a acontecer. Mas acho que chegámos a um ponto completamente absurdo e que não é, de facto, novo. Mais, o que nós estamos a viver hoje, esta construção espectacular da sociedade, é precisamente a crítica que já era

⁵ Exposição organizada pela arquitecta Ariadna Cantís na cidade de Frankfurt, de 23 de Junho a 16 de Julho de 2009.

feita nos anos 60. Isto só vem provar que não estamos a acrescentar nada. O nosso próprio interesse nestas coisas, que têm 30 ou 40 anos, demonstra isso. Eu sou um bocadinho... Não diria céptico, mas não tenho grandes entusiasmos por estes discursos do novo e do 'agora é que vai ser'. Ainda estou para ver.

O que é interessante é que a questão dos meios digitais tem sido mais abordada, não na área da arquitectura, mas por designers e developers. São eles que falam do impacto das novas tecnologias no espaço urbano. Há um ou outro arquitecto que fala destes assuntos, como o Carlo Ratti ou o Antoine Picon, mas de resto passa ao lado da disciplina.

A arquitectura continua a ter qualidades muito perenes. É isto de haver uma janela, silêncio lá fora e uma luz não artificial. Por exemplo, esta casa não tem qualquer interesse arquitectónico, mas, com o tempo, apercebi-me que realmente há coisas, como um soalho de madeira, uma parede pintada de branco, uma boa luz... E torna-se num espaço magnífico. Claro que podia estar revestida com chapas de Alucobond ou PVC. Mas seria necessário? Não quero com isto dizer que uma arquitectura mais espectacular, mais wallpaper, mais design, não tenha sentido em determinados contextos. Se um estilista quer uma loja para impressionar o cliente, então com certeza. Se tivesse um escritório de arquitectura convencional, que recebesse clientes convencionais, tinha que ter este espaço pensado de outra maneira. (Não te punha aí a espreitar para o meu armário da roupa ou com os meus gatos a largarem pêlo.) Acho que temos que ter noção do que é o sentido específico de cada coisa e de cada momento e não podemos ser nem conservadores, nem ambicionar uma espécie de vanguarda patética. Se não tiver sentido, caímos num ridículo de construção de imagens futuristas - que hoje fazem parte do nosso passado - e que ao olharmos percebemos o ridículo que são. Acho que há uma medida certa para as coisas.

A arquitectura, de facto, é uma prática muito conservadora. E aí, concordo absolutamente com o que costuma dizer o Souto Moura: que a casa não evoluiu nada desde as casas-pátio da Mesopotâmia. A casa à volta de um pátio, isto continua a ser uma tipologia fantástica, que toda a gente continua a gostar. Agora, há pessoas que gostam de outras coisas e a essas pessoas tem que se lhes dar o que elas gostam. Não temos que generalizar tudo, mas há valores muito consensuais e muito perenes que não justificam grande sofisticação.

Que atitude deve ter o arquitecto perante as exigências da contemporaneidade?

Isso também não se pode generalizar. Felizmente, há arquitectos que continuam a fazer coisas banalíssimas, monótonas, e a cumprir realmente os programas, os orçamentos e a trabalhar cheios de condicionantes. Tenho imenso respeito por esse tipo de arquitectura que efectivamente constrói a realidade. Se há um Presidente da Câmara que quer recuperar algo e que não tem dinheiro, acho interessantíssimo que se tente dar uma resposta humilde. Felizmente há muitos arquitectos que o fazem de uma maneira muito interessante. Acho que um arquitecto tem que estar disponível para isso. Essencialmente, acredito que um arquitecto não pode ter preconceitos absolutamente nenhuns. Por vezes tem que ser humilde e noutros momentos, se o que lhe pedem é um programa espectacular, então terá que tentar fazê-lo.

Do meu ponto de vista pessoal, a determinada altura comecei a achar que o meu trabalho no meio mais convencional da arquitectura seria relativamente redundante, talvez pela falta de alguma maturidade. Quando tive oportunidade de fazer arquitectura foi logo de um modo tão comprometido que me aborreci. Talvez por ser demasiado novo. Estou a falar especificamente do projecto da Aldeia da Luz⁶. Talvez fosse demasiado novo para fazer um projecto que exigia já uma maturidade e um compromisso muito grande. O que é certo é que aquilo me aborreceu e fiquei muito desiludido, até mesmo com os próprios mecanismos de participação em que eu acreditava e que acabaram por não ter o feedback esperado. Aquilo de participado não teve nada, era muito hierarquizado. A verdade é que nós tínhamos uma perspectiva de participação que não foi minimamente aceite, e portanto o projecto já estava mais do que preconcebido, hierarquizado, estruturado. Não foi um processo minimamente interessante. Para haver participação tem que haver diálogo,

⁶ O arquitecto refere-se ao projecto de realocação da Aldeia da Luz no concelho de Mourão, Alentejo, completado em 2002.

e as pessoas não estavam interessadas em dialogar. Só queriam determinadas coisas. Mas independentemente disso, senti a necessidade de não competir com o mercado convencional da arquitectura, até porque acho que esse está bem entregue. Há muita gente a fazer boa arquitectura neste país. O que eu sentia era falta de pensar a arquitectura a outro nível. Era usar a arquitectura como um mecanismo de questionamento, de pensamento e de crítica social. Isto associado a uma ideia de produção de imagem, porque os arquitectos são profissionais privilegiados na sua produção e estas, de facto, comunicam com um público bastante mais abrangente do que o texto. Como se diz, vivemos o século da imagem, e acho que essa é uma expressão que não deixa de fazer sentido.

A realidade é que comecei a sentir que, enquanto arquitectos, devíamos produzir um discurso visual com impacto, capaz de chamar a atenção para outro tipo de problemas, relacionados com preocupações sociais que não deixo de ter enquanto pessoa. Se não fosse arquitecto (seria outra coisa qualquer), provavelmente teria essas mesmas preocupações e então comecei a tentar juntar estas duas coisas. Por um lado sentia-me realmente frustrado em relação a uma sociedade que caminha sempre num sentido consumista - mas também acho muito difícil contornar isso, por mais que me identifique com determinado discurso de esquerda, não acredito na via partidária da resposta política, da resposta social e acho a maior parte dos discursos políticos extremamente hipócritas - e portanto comecei a achar que não podendo transformar o mundo lá fora, tinha que pelo menos transformar o meu mundo. Ao fazer determinado tipo de projectos e ao pensá-los sob uma estrutura mais teórica, por um lado, não feri ninguém e não gastei o dinheiro de ninguém - ao propor uma casa na auto-estrada nem sequer estou a gastar dinheiro do contribuinte. Por outro lado, não deixo de dizer aquilo que acho que tenho que dizer e que me sinto com legitimidade para dizer: sou um cidadão do mundo e pelo menos algumas pessoas têm que me ouvir. Parece-me que isto faz todo o sentido. Uso a arquitectura como um meio de expressão que está para lá da própria arquitectura. Acredito que a arquitectura hoje em dia pode ser vista também como um meio de expressão.

Os projectos participados são uma realidade em Portugal? Não é algo que se faça muito por cá.

Ainda bem. Para haver projectos participados tem que haver maturidade democrática e as pessoas não têm essa cultura, não estão habituadas. As pessoas desconfiam sempre, acham sempre que com quem vão falar está a querer roubar-lhes alguma coisa. E portanto vão para a conversa só para reivindicar aquilo a que têm direito. Na Aldeia da Luz aconteceram imensas coisas. A cultura portuguesa ainda está um bocadinho tacanha. Não dá para confiar em absoluto nestes processos.

A mim interessa-me uma visão complexa da sociedade. Acho que a diferença realmente é importante, mas também acho que não preciso de construir um percurso atacando os outros. Acho que esta geração está muito iludida com a ideia de que matando o pai, ou o Souto Moura porque é presa mais fácil do que o Siza... Estas gerações têm essa tendência freudiana de matar o pai, de tentar contrapor. Mas também se encontram pessoas que têm uma atitude muito tranquila e que produzem coisas novas porque realmente não sabem fazer de outra maneira. Se calhar sou um bocado céptico. Depois, acho que independentemente do autor mais radical ser levado para o museu, independentemente disso, a culpa não é dele. Ele pode continuar a ser boa pessoa. Se Serralves me convidasse para expor também aceitava. Não vamos ser hipócritas, a questão não é essa, desde que continues a trabalhar com honestidade e a acreditar naquilo em que acreditas. Se depois outros usarem o teu trabalho para vender camisolas... Não vamos é culpar o Che Guevara por toda a gente usar o retrato dele. A culpa não é do Che nem do fotógrafo que fez a imagem. É dos tipos que vendem as t-shirts!

Embora te diga que não acredito muito na ideia do radical, é enquanto produção. Mas não contesto, de modo algum, os autores, porque acho que a atitude é legítima. Só tenho pena de não acreditar mais que seja possível de facto fazer a diferença. Há-de haver um dia em que alguém vai fazer diferença. Isto é cíclico. E se calhar esta crise económica é um pretexto para isso.

Conversa com o arq. Pedro Gadanhó.

Lisboa, 4 de Maio de 2010.

(A conversa iniciou-se informalmente sobre o tema da dissertação derivando posteriormente para a importância da componente crítica em arquitectura nas práticas contemporâneas emergentes).

Acho que se pode reclamar ou reivindicar a componente crítica na arquitectura. Muitas vezes, e se calhar este é um dos momentos em que isso está a acontecer, a arquitectura acaba por se desviar da necessidade de estar só a responder ao mercado e tem uma margem de manobra que lhe permite intervir socialmente. Acho que é exactamente por situações de mercado, em que as pessoas ou não conseguem entrar num mercado ou actuam dentro de um campo que tem a ver com a produção de eventos culturais e comunicação, que acabam por ter uma oportunidade de fazer, não só uma leitura mais crítica do seu próprio campo, como trazer outras leituras críticas para a sociedade. De algum modo, é quando não se faz arquitectura que é possível fazer arquitectura crítica. Isto é interessante e torna desejável que haja pessoas que não tenham que se regular pelo mercado em termos da sua actividade arquitectónica e que possam ter práticas paralelas a este. Essa é a oportunidade para haver um discurso crítico. Senão a arquitectura morre completamente enquanto serviço técnico. A componente artística está a perder-se por situações históricas. Os alunos já não convivem com artistas e por isso perdem completamente a noção do que é ser artista e do que é a componente artística da arquitectura. A minha geração, e mais um ou dois anos à frente (a do Pedro Bandeira por exemplo) foram as últimas que ainda tiveram contacto com as Belas Artes, o que deixou algumas marcas e, mesmo assim, poucas. A seguir, só por interesse pessoal é que as pessoas acabam por recuperar essas ligações e acho que isso é um problema. Apesar de tudo, não acho que a arquitectura deva ser um mero serviço técnico porque para isso transformamo-nos todos em desenhadores. Deixa de haver necessidade de pensamento: basta resolver problemas. Os discursos dos arquitectos que acabam por ser mais apreciados em sociedade, têm uma componente artística, como é o caso do Siza (que ainda vem dessa tradição das Belas Artes) ou então, se ela não existe, são meros artífices que fornecem respostas para um mercado; ou ainda, se tiverem alguma componente crítica - com crítica não quero dizer que se esteja a criticar alguém, mas antes que tenha uma qualidade específica que vai contra a lógica mais imediata do mercado.

É nisto, por exemplo, que uma actividade como os Promontório, é ligeiramente interessante, porque há membros do grupo que têm ligações ao mundo da arte ou que ainda olham para a arquitectura como uma prática autónoma, portanto de veia artística, e trazem a discussão para dentro de uma prática que é puramente de mercado. Não é por acaso que a mulher do Paulo Martins Barata é gallerista. Há aí, de facto, uma capacidade pequenina de manter algum discurso arquitectónico e logo se torna num discurso crítico só porque é arquitectónico.

Acho que esta experimentação não é passageira, mas sim para ficar. O facto de as pessoas terem dificuldade em entrar no mercado permite que, enquanto estão a aguardar e a desejar entrar, de facto acabem por ter, e por se conceder a si próprias, a liberdade de ter uma actividade onde fazem uma reflexão mais crítica sobre a realidade que os rodeia. É uma resposta muito imediata e, normalmente, vem de grupos que têm algum contacto com o meio da arte. Por exemplo, nos MOOV; a namorada do António Moura é do campo da performance. Sempre os conheci muito ligados ao meio da arte. Há uma osmose e, por isso, o poder de discurso e a criatividade que têm acaba por transparecer na prática. Os Kaputt!, sendo um grupo composto por pessoas muito diferentes, também está ligado a um meio de produção cultural por razões pessoais e também acaba por gerar esse tipo de discurso.

Acho que é um fenómeno específico, localizado, que tem a ver com relações pessoais, com *networks* e com a situação das pessoas num determinado momento. Mas não me parece que se esgote nisso. Eventualmente, há uma questão que eu coloco: se estas pessoas, a partir do momento que começam a ganhar encomendas com mais peso, perdem ou não este *edge* de discurso crítico! É uma questão bastante evidente e pode reservar-se esse papel à crítica. Mas a crítica nunca vai poder inventar um discurso crítico onde ele não existe. Teria de ser de algum modo no lado prático da arquitectura, que esse discurso estaria presente. Curiosamente, num encontro que tive recentemente em Saint-Nazaire esse foi um dos temas que acabou por ser mais discutido: se a crítica ainda existia, ainda tinha lugar, se ainda era possível. A crítica crítica.

E o que concluíram?

É um retrato complicado. A crítica que se faz nos blogues é completamente esvaziada de um discurso mais articulado, por outro lado, as revistas, enquanto meio que tinha um certo estatuto, estão também, em termos económicos a desaparecer. Analisei esse fenómeno num artigo na *Laura*¹. Um artigo sobre a crítica, que falava exactamente na possibilidade de existência da crítica, sobretudo em Portugal. Não há sistema económico que a sustente. Ninguém pode sobreviver da crítica, logo quem é que vai fazer crítica e porquê? Este artigo era, mais concretamente, uma análise de porque é que a crítica não funciona e porque é que isso em última instância vai torpedear a própria arquitectura. Porque se a arquitectura não tem um espelho crítico para se rever, começa a não ter referenciais, e acaba por perder completamente o Norte. Acho que isso está a acontecer um bocado na arquitectura portuguesa.

Portanto, mesmo que sejam fenómenos passageiros, dou as boas-vindas a discursos que tentam introduzir alguma componente que saia fora de uma lógica de mercado. Uma lógica que se reduza directamente no mercado e a começar a responder ao mercado com linguagens que são legitimadas pelo meio, pelos *media* e pela sociedade em geral. Linguagens que têm a ver com factores de celebridade, portanto, com factores de moda, e que por isso não me parecem satisfatórias no sentido de alimentar um discurso verdadeiramente interessante e de renovação do próprio discurso da arquitectura.

Estou neste momento a preparar um livro sobre *performance architecture*, com uma série de práticas de vários países. Vou tentar também fazer uma história, desde os Diller & Scofidio e pegando numa série de exemplos que têm proximidade ao campo artístico e que trazem algumas noções da performance para o campo artístico. Nomeadamente, num caso como o do Didier Fiúza Faustino e também o caso dos Diller & Scofidio, a relação com o corpo e a questão do corpo do próprio artista como tema de várias peças. Depois ainda, a questão da responsabilidade social perante a cidade, que era um tema muito típico da arte urbana performativa nos anos 70. Há imensas questões que continuam a estar presentes na cidade. São questões com as quais os artistas lidaram primeiro, mas com as quais, de repente, os arquitectos se vêm confrontados. Talvez porque, o planeamento urbano tradicional, se encontra em questão ou é insuficiente perante a realidade das grandes cidades contemporâneas.

Nas décadas de 1950 a 1970, assiste-se a uma crítica ao primado funcionalista do Movimento Moderno. Ao mesmo tempo faz-se a apologia de uma arquitectura e urbanismo preocupados em responder, não só às necessidades fundamentais e comuns à humanidade, mas às necessidades e desejos específicos de cada cultura e indivíduo. A mudança de paradigma foi assinalada pela oposição dos termos *Homo Faber* e *Homo Ludens*. O primeiro como o homem racional, funcional e eficiente e o segundo como o ser motivado, livre e criativo. Que leitura faz da oposição *Homo Faber/Homo Ludens* e da mudança de paradigma a estes conceitos associada?

Não conheço o suficiente da teoria que está por detrás desses dois termos para fazer uma comparação objectiva. Mas sei ao que te estás a referir e lembro-me nomeadamente de alguns autores dessa época como o Jean Baudrillard e a sua ideia do sistema dos objectos. Ao mesmo tempo que se instala a ideia de *Homo*

¹ Gadanho refere-se ao seu artigo 'Os problemas da crítica', na revista *Laura* "Crítica" nº3, Guimarães, 2005.

Ludens há uma crítica bastante violenta da sociedade de consumo, e por isso, não me parece que seja um conceito que se instale sem mais nem menos. Em termos sociais isso gera, nomeadamente, a diminuição da importância de alguns dos critérios sociais-democratas do menor denominador comum, que torna os *mass media* num produto cada vez mais destituído de conteúdos complexos. Agora, do ponto de vista do arquitecto, transformar a arquitectura em mera experiência e divertimento, corre o risco da ‘disneyficação’ e de tudo ser reduzido a uma componente lúdica que não deixa margens para qualquer tipo de crítica. A questão que se coloca aí, se nos colocarmos na posição do arquitecto a tentar olhar para essas situações, é um velho dilema que tem a ver com o paradoxo de se é preferível estar dentro ou fora do sistema para, de algum modo, entrar no sistema e fazer progredir a sociedade. É um dilema que continua sem resposta.

Sendo uns mais reformistas e outros mais radicais?

Não é bem isso. É fazer parte de instituições ou ser *freelancer*, e tendo uma profissão ou outra, se consegue ter um discurso que pretende alterar a realidade. Por isto é que a alteração da realidade é, de novo, uma questão que está presente em todos estes discursos. Há quem defenda que é entrando nas instituições, por exemplo, entrando nos *mass media*, (como eu defendo aliás); que é estando nas instituições, em determinados museus, etc., que se pode introduzir, uma posição crítica. Ou então, há quem defenda que isso não é possível, porque a partir do momento em que se é absorvido pelo sistema está-se imediatamente a produzir para a lógica do sistema e que, por isso, tem que se estar sempre de fora numa posição de resistência. Eu próprio não tenho uma posição clara quanto a isto. Acho que às vezes é preciso trabalhar com o espectáculo para que a mensagem chegue a mais gente. Só não tenho a certeza é se, a mensagem que passa, é a mensagem crítica ou se é só a mensagem lúdica. Não tenho uma posição crítica, acho que a sociedade é o que é... Não tenho nenhuma posição, relativamente a se é melhor ser *Homo Faber* ou *Homo Ludens* mas certamente, essa distinção tem a ver com questões fundamentais que permitem perceber até que ponto é possível ter uma mensagem crítica de transformação social. A mensagem crítica é sempre no sentido de transformação social.

Não deixa de ser um facto que, mesmo dentro do espectáculo, como lhe chamavam os situacionistas, há mensagens subversivas, e mensagens que nos fazem reflectir sobre a nossa realidade. Também é verdade que, às vezes, as mensagens que estão fora desse espectáculo, por não atingirem muitos receptores, acabam por ser mensagens completamente destituídas de efeito. Para serem transformadoras, as imagens têm que ter efeito, não podem ser só discurso.

A crítica ao Movimento Moderno apresentou, na sua generalidade, duas vertentes: uma reformista, que procurava um regresso aos princípios ideológicos do mesmo e que operava segundo o quadro ideológico do Estado-Providência, e outra radical que se assumiu como “contracultural”, opondo-se às instituições modernas, questionando os limites disciplinares da arquitectura e procurando uma ruptura ideológica com o Movimento Moderno. Como interpreta esta vertente radical na crítica que realiza à arquitectura e ao urbanismo modernos? Qual acha que foi o legado do radicalismo destas décadas para os dias de hoje? Considera que há lugar para a radicalidade na arquitectura e no urbanismo contemporâneo? É possível ser-se radical hoje?

Acho que o radicalismo dos anos 60 tem, se calhar como hoje em dia novamente, a ver com, principalmente, um enorme crescimento da sociedade de consumo e dos *mass media*. Por exemplo, os Superstudio e os grupos radicais italianos são, claramente, comentários à sociedade do consumo. Portanto, o que está em questão é, se calhar, a capacidade de gerar ou não utopia. O radicalismo continua a ter que ver com utopia.

Acho que os situacionistas têm uma situação completamente aparte em relação ao mundo da arquitectura. Vejo-os mais como uma prática artística e não como uma prática arquitectónica, e nesse sentido, o radicalismo deles é mais uma vez um comentário à sociedade de consumo e uma tentativa de introduzir formas de leitura da realidade que perturbem a normalidade (a estandardização, a racionalização, etc.).

Acho que, de algum modo, têm lições importantes para alguma prática que se queira realmente radical, ou seja, uma prática que questione a sua própria posição no mundo e o seu potencial transformador. Para mim isso é um radicalismo, e é o radicalismo que vai ter sempre lugar numa prática com componente artística. Enquanto houver componente artística na arquitectura, vai haver sempre lugar para esse radicalismo. Este surge muitas vezes nos momentos em que há possibilidade de trabalhar, ou de fazer uma produção cultural que não está alinhada pela necessidade de resposta, pura e dura, ao mercado. O radicalismo vai continuar a ser possível enquanto projecto de carácter utópico, que mostre possibilidades de uma realidade que, normalmente, até só se concretiza pela mão de reinterpretações de outros. Quanto a mim, tem a ver com uma questão de futuro, com uma questão de projectar radicalismos; criar cenários, criar possibilidades que, provavelmente, só terão lugar, do ponto de vista da construção física, muito mais tarde. Acho que este espaço de antecipação, a que a Lara Schrijver chama na *Beyond*², ‘o espaço do sonho’, é sempre necessário em arquitectura, porque é aquele que, de algum modo, estabelece uma dialéctica, uma contraposição à dominante do mercado que originará uma resposta demasiado directa aquilo que são as imposições dos regulamentos, as normas e as próprias tradições linguísticas que vêm de dentro da disciplina e que, a determinado momento, são assumidas quase como doutrinas. Contra tudo isto tem que haver algo, como um diálogo, que se possa contrapor, e aí então realmente há o discurso do radicalismo.

É uma palavra que eu uso pouco. Utilizo mais o termo crítico em vez do termo radical. Mas no fundo, têm significados semelhantes.

No seu livro, Lara Schrijver³, diz que é necessária uma revisão dos termos. Se calhar, radical tem hoje mais a ver com crítica do que com ideia subversiva com que era conotado nos anos 60.

Sem dúvida, raramente uso a palavra radical. Apesar de gostar da raiz da palavra. Raramente ela é compreendida como tal. É quase sempre entendida como uma coisa negativa e, na verdade, o radicalismo é positivo no sentido em que é um questionamento essencial da origem de qualquer tipo de acção. Tem um sinal positivo, mas como é quase sempre lido com um sinal negativo, uso pouco o termo.

A crítica radical ao Movimento Moderno, nomeadamente pela Internacional Situacionista, adoptou, ao mesmo tempo, uma posição empírica e uma posição utópica. De um lado o *détournement* e a *dérive* realizadas sobre o ambiente existente e do outro a proposta utópica da Nova Babilónia. Qual a relevância do *détournement* e da utopia hoje?

Acho que são operações complementares e paralelas. Uma tem a ver com a instigação de uma imagem à qual de algum modo se aspira. A outra tem a ver com estratégias e tácticas quotidianas de lidar com a realidade. Eventualmente, o *détournement* é essencial para se chegar à utopia. Agora, acho que a utopia é necessária enquanto imagem, farol, *fountain head*, como aspiração. Há sempre lugar para algumas imagens utópicas.

Nos últimos anos, graças aos novos meios de comunicação, tem-se reavivado o entender da cidade como espaço de eventos e situações, como lugar onde «as coisas acontecem», como era proposto na década de 60. Qual a importância do evento na cidade contemporânea? E qual o papel da arquitectura como evento?

Alguns observadores afirmam que estamos na era da economia da experiência, logo, o evento tornou-se um aspecto essencial do capitalismo. Diria é que já não tem o carácter subversivo que tinha nos anos 60 ou até nos discursos de Tschumi quando era apresentado como levantamento, como forma de fazer arquitectura que tinha a ver com o carácter da *performance*, em termos de intervenção na realidade e em termos de uso do discurso directo da realidade, e não pela utilização dos edifícios para transmitir esse discurso.

² SCHRIJVER, Lara - Dreaming the world that might still become. In *Beyond*, 1(2009), p.12-17.

³ SCHRIJVER, Lara - *Radical games: popping the bubble of 1960s' architecture*, NAI Publishers, 2009.

Acho que a cidade é feita de eventos de carácter muito variado. Penso que é muito interessante haver arquitectos, neste momento, que trabalham na lógica do evento. Desde os Stalker até grupos mais recentes. Por exemplo, houve uma acção interessante aqui em Lisboa pelos Kaputt! e os MOOV. Foi uma acção bastante recente e teve exactamente a lógica de um evento. Simplesmente, eles fizeram inquéritos e identificaram que havia, aqui na Baixa de Lisboa, muitos ateliês de criativos, *designers*, arquitectos e artistas a trabalhar. Portanto, isto negava o que é normalmente propagandeado; que a Baixa está vazia e que não há aqui gente a viver. Então, pediram às pessoas para meter um balão preto à janela e fizeram uma espécie de cartografia da cidade. Uma cartografia da Baixa (muito situacionista) realizada durante umas horas, um dia, mais ou menos, e depois no final, claro, fizeram uma festa. Durante esse dia, os balões permitiam perceber que realmente a cidade estava ocupada. E, particularmente, que estava ocupada por uma actividade criativa. Isto tem a dimensão política que tem. Não é nada de extraordinário, mas é um gesto relativamente simples que chama a atenção das entidades da cidade para as leituras erradas que se fazem da mesma. E o facto de serem arquitectos a propor esta cartografia, a organizá-la e a transformá-la num evento com algum eco na imprensa local... Acho que é uma lógica bastante interessante para contrapor ao espectáculo dos Xutos e Pontapés no Rossio. A cidade também precisa destes outros eventos e destas outras formas de ocupação que, de facto, se tiverem alguma capacidade de comunicação acabam por ter uma mensagem que se opõe à procriação do evento numa lógica pura de espectáculo comercial e populista. Portanto, acho muito interessante que os arquitectos estejam a trabalhar neste campo. Mais uma vez, acho que isto tem a ver com uma modificação do próprio regime profissional, da própria classe dos arquitectos, enfim, com o facto de haver um grau elevado de desemprego na classe profissional. De haver, até, uma grande antropofagia na classe e portanto um certo auto-canibalismo. Um canibalismo profissional que leva a que as pessoas tenham atitudes menos conformes à prática tradicional (do aprendiz que segue na carreira do ateliê, que está uns anos a ganhar experiência para depois fazer o mesmo tipo de carreira e realizar a emulação sistemática da tradição). Acho que há um momento em que é preciso encontrar outras estratégias de afirmação. Se lermos isto tendo como base Pierre Bourdieu e a sua noção da leitura dos campos, apercebemo-nos que cada geração tem que arranjar instrumentos para ganhar visibilidade relativamente a uma geração que já está instalada e que, portanto, tem que encontrar armas diferentes. E aí não é uma questão de moda, é uma questão muito mais abrangente que tem a ver com a capacidade de afirmação histórica de cada geração que se segue. Não é uma questão de moda os pós-modernistas terem-se oposto aos modernistas e os modernistas aos ecléticos. É uma questão da própria dialéctica da tradição, da oposição constante ao longo da história, de movimentos que tentam suceder-se uns aos outros. Neste momento, como as pessoas não têm a possibilidade de se expressar através da construção, então é através de construções efémeras, através de eventos, através da participação em concursos com um carácter que tenta extravasar para os *media*, através de um certo discurso, ou seja, com atitudes, que tentam marcar uma diferença. Daí o carácter do efémero. Acho que tem a ver com o mercado e com a situação da classe. Com a própria crise. Parece-me que com o facto de Portugal continuar a produzir tantos arquitectos, vai continuar a haver uma franja importante. Ainda por cima é a aproximação que mais rapidamente acaba por ter eco e isso percebe-se. Logo, as pessoas vão movimentar-se mais para esse campo.

Aliás, não és a primeira pessoa a fazer a dissertação de Mestrado sobre a arquitectura efémera, emergente, etc. Estou a acompanhar duas, deve haver mais três ou quatro. As pessoas estão interessadas nisso porque as coisas efectivamente têm alguma visibilidade. É mais fácil dar visibilidade, através dos *media*, a uma atitude diferente, com um discurso interessante, do que fazer o caminho de trabalhar num ateliê, de fazer uns concursos e ganhar... Principalmente, porque não há concursos para todos, não há dinheiro para construir e há uma crise instalada! Se Portugal, como outros países, continuar a produzir tantos arquitectos e se a sociedade não acompanhar em termos de capacidade de absorção desses arquitectos no mercado de trabalho, então as pessoas vão ter que encontrar saídas e, provavelmente, vão encontrá-las como reflexo da sua formação profissional.

Na última década, várias propostas de arquitectura e urbanismo, realizadas na sua maioria pelas camadas mais jovens, têm desafiado as normas disciplinares da arquitectura. Com uma perspectiva interdisciplinar, estas práticas associam-se a considerações políticas, sociológicas e ecológicas, apropriando-se da linguagem da cultura urbana e da prática artística, e integrando-se no cenário urbano como performance e actividades efémeras, recorrendo cada vez mais ao design, às novas visualidades e aos meios digitais de comunicação, como ferramenta de trabalho. Como exemplo, podemos citar o trabalho dos colectivos Stalker, EXY TZ, Recetas Urbanas e MOOV. Qual a pertinência destas práticas no campo disciplinar da arquitectura e do urbanismo?

Acho que tudo tem pertinência. Como dizia Fernando Pessoa, "*Tudo vale a pena se a alma não é pequena*".

Mas acha que com estas práticas, mais artísticas e afastadas do campo disciplinar, a arquitectura, no seu sentido tradicional, perde identidade?

Antes pelo contrário! Ganha dinâmica. E se ganha dinâmica, se ganha novas perspectivas, se ganha novas possibilidades, está a reforçar a sua identidade. Claro que isto, se calhar, é a resposta *out of the box*, porque tipicamente as pessoas vêm a questão da identidade como uma questão fechada. Nunca percebo porque é que as pessoas acham que o seu é o momento em que a identidade se fechou e já não precisa de se renovar. Como sabemos pelos sociólogos, a identidade está sempre em mutação, vive da transformação e ganha com a transformação. Apesar de haver marcas de uma identidade nacional, essas até são, normalmente, as formas de identidade consideradas mais retrógradas e conservadoras. Reflecti sobre isto no texto do *Metaflux*⁴. Sobre a questão da identidade na arquitectura portuguesa e sobre o que é a ideia da fixação de uma identidade – a nossa identidade é esta, acabou aqui, e portanto agora podemos fechar as coisas e somente repetir e copiar o que já foi feito. Se pensarmos, mais uma vez, em termos históricos isto é um bocadinho ilógico. Se olharmos para trás percebemos que a identidade se formou por oposição a uma identidade fascista e por aí fora. É completamente pouco producente considerar que a identidade está fechada. A identidade reforça-se e ganha qualidades quando ganha elementos de diversidade.

Eu não acho que estas pessoas não saibam renovar. E não é pelo facto de terem estas práticas que acho que questionem a expressão construtiva da arquitectura. Esta é a saída possível enquanto não se pode construir. Então, expressemo-nos através de outros meios, através de coisas mais efémeras... Mas mesmo as coisas efémeras são construções e, principalmente, são intervenções na cidade. Vejo muito mais a arquitectura como intervenção na cidade, que pode ter ou não, uma expressão construída e ter também uma intervenção discursiva. Acho que, por exemplo, os arquitectos seriam bastante úteis em sociedade, e reforçariam bastante a sua identidade se, de repente, comessem a estar representados em todos os jornais com colunas de opinião a falar sobre cidade. No fundo, estariam a utilizar o seu património disciplinar para apresentarem, em sociedade, uma perspectiva específica, alternativa e, eventualmente, mais conhecedora sobre os destinos da cidade. Logo, não estariam a questionar a identidade da disciplina. Mas costumo estar um bocado sozinho nesta opinião...

A arte sempre quis conquistar o maior território possível e a arquitectura, pelos vistos, quer perder o território que se lhe abre. De repente, o próprio estilo de vida do artista transforma-se em arte com o Andy Warhol. Basta o artista dizer 'eu assino' (como o Duchamp fez) para a arte ganhar todo o mundo no qual seja possível assinar por baixo. A arte sempre tentou conquistar território, ter a maior capacidade de dispersão possível. Não percebo porque é que a arquitectura se há-de querer fechar num cantinho.

Estas práticas, na sua maioria de intervenção urbana e promotoras da participação do cidadão,

⁴ Metaflux foi o nome da representação portuguesa oficial na Bienal de Arquitectura de Veneza de 2004. O autor refere-se ao seu texto 'X vs. Y-NOT = diversity: equations of identity in recent Portuguese architecture', que pode ser consultado em WWW: <URL: <http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/archive-texts/metaflux/>>.

podem resumir-se a uma moda – patrocinada pela difundida cultura urbana e pelo desejo de visibilidade e necessidade de introdução num mercado saturado por parte do arquitecto – ou são actividades ideologicamente carregadas, estimulantes para o cidadão e promotoras de uma arquitectura como meio de produção cultural?

O SAAL foi moda ou ideologia política? Os arquitectos quando participaram no SAAL estavam a responder a uma moda social mais alargada, que tinha a ver com um certo momento ideológico, ou estavam a fazer política? A pergunta pode colocar-se hoje em dia no mesmo sentido. Quando, mesmo reconhecendo que houve momentos de participação que falharam claramente no passado, os arquitectos ainda acreditam que vale a pena ouvir os destinatários das suas obras e das suas intervenções e tentar perceber como é que, de algum modo, o contributo para essas pessoas pode interferir na definição da obra, é uma moda ou é uma atitude política? E é uma atitude política em relação ao tipo social ou é uma atitude política em relação a uma arquitectura que precisamente se fecha num território definido pelo desejo de autonomia, ou seja, pelo desejo de que são os arquitectos que falam sobre arquitectura e mais ninguém, que são os arquitectos que definem o território da arquitectura e mais ninguém? Será que o regresso à participação, mesmo reconhecendo que a participação, se calhar, é um acto falhado, é uma aspiração política dentro da disciplina? Se calhar é uma forma de questionar a tendência da arquitectura em se fechar numa autonomia arrogante que mostra completo desprezo pela possível leitura dos outros intervenientes da cidade e que, no fundo, são os destinatários da arquitectura. Eu defendo uma posição à Hal Foster, uma posição de autonomia relativa. Ou seja, uma permanente dialéctica entre a consciência do que é o campo autónomo da arquitectura e quais são os seus valores mas, permanentemente, reestruturando a identidade da arquitectura e ao mesmo tempo efectuando saídas para fora para perceber como é que a arquitectura se está a relacionar com a realidade. Algo entre o duplo movimento de uma arquitectura autónoma, que tem os seus próprios valores, que tem a sua tradição disciplinar, que tem a sua história e as suas referências (as quais não devemos negar e que nos dão a nossa forma de ver) e como estas se confrontam quotidianamente com modos de recepção da realidade. Isto é o que o Hal Foster diria depois de ter defendido durante muitos anos a quebra da autonomia do campo da arte. Ele começou, depois, a defender uma autonomia relativa e note-se que ele falava contra os críticos americanos dos anos 50, como o Clement Greenberg, que defendiam a autonomia total do campo da arte, ou seja, que a arte se devia dedicar exclusivamente a estudar o seu próprio meio e a prolongar o seu próprio meio. Este é o discurso que os arquitectos ainda fazem hoje em dia e que é puramente reproduzido de Clement Greenberg. Se fores ler o *Art and Culture*⁵ do Clement Greenberg, a meio do texto, se substituíres a palavra arte por arquitectura perceberás o que estou a dizer. É um discurso baseado na lógica de que o território da pintura é o território da pintura, o território da escultura é o território da escultura e que não se devem, nem podem, confundir. Qualquer saída do campo seria uma perda de identidade. Depois, claro, vieram as neo-vanguardas dos anos 60 de carácter radical, questionar a autonomia do campo, questionar a lógica de que a pintura só podia ser pintura e que convergiu no expressionismo abstracto americano. E, de repente, tudo começou a ser criticado dentro do campo artístico. Não por moda, mas porque se queriam distanciar de uma posição que consideravam obsoleta. Estas questões do campo – Pierre Bourdieu fala muito a propósito do campo da arte, mas é perfeitamente transponível para o campo da arquitectura – são bastante importantes porque permitem perceber porque é que as coisas acontecem. Não por fenómenos de moda – embora também fossem as modas sociais mais ou menos abrangentes da época – mas por um confronto inevitável com aquilo que são os axiomas da geração anterior e a vontade de se querer contrapor outra posição. A seguir a uma geração que defende a autonomia da arquitectura, virá uma geração que defende a interdisciplinaridade, a saída para fora, as ocorrências na cidade, a participação, etc. A seguir aos falhanços dessa geração, virá uma que defende a autonomia e o fecho da arquitectura sobre si própria. Isto

⁵ GREENBERG, Clement – *Art and culture*, Beacon Press, 1961.

não é uma questão de moda. É uma questão de lógica dialéctica.

A prática arquitectónica contemporânea, nomeadamente na Europa, tem dimensão crítica? Qual a sua relevância no meio político e qual o seu peso na sociedade?

Acho que vai tendo dimensão política. Todas estas práticas, talvez mais as de intervenção urbana, conseguem questionar o mercado pelo qual a arquitectura se regula. Estou a lembrar-me, por exemplo, da banda desenhada do Wes Jones⁶ na *Beyond*, na qual apresenta projectos, obviamente cínicos, que dão uma resposta rigorosíssima aquilo que seria a encomenda mais lógica do mercado e que, com isso, subvertem completamente essa mesma lógica mostrando como os arquitectos, de repente, se submetem ao serviço de ideias socialmente repelentes. Há uma série de práticas hoje em dia que são críticas em relação à lógica do mercado. São as práticas que eu chamaria de menos conservadoras. Uma prática que já foi política, como a de Álvaro Siza, hoje em dia é tudo menos política, a não ser na dimensão autónoma, porque enquanto é prática artística, enquanto defende um reduto na arquitectura como prática artística, é política. Ou seja, mesmo dentro do mercado, continua a efectuar uma espécie de luta quotidiana para manter o estatuto de autoria do arquitecto e, nesse sentido, é política. É tão política quanto um acto que rejeita o mercado e que se calhar nunca vai construir no mercado.

De qualquer modo, hoje em dia, ainda faz muita falta uma outra arquitectura que tenha dimensão crítica ou a capacidade de produzir uma síntese das necessidades reais actuais. Não falo da arquitectura ocidental, nem das necessidades das nossas cidades, que são ridículas quando comparadas com as das metrópoles nos países emergentes, onde existem biliões de pobres e a necessidade de refazer a cidade, e onde o tipo de planificação que construiu a Europa é inútil porque não há recursos possíveis para construir cidades de biliões. É dentro da favela que tem que se renovar a cidade. Com estratégias que têm muito menos a ver com construir, e muito mais a ver com discurso e participação. Se calhar, estes discursos actuais são uma espécie de vanguarda, daquilo que daqui a uns anos será necessário dar como resposta à realidade. A realidade deixa de ser a Europa. A Europa o que precisa é de *museificação* e divertimento.

Acho que há uma prática crítica direccionada para necessidades reais, mas a qual, normalmente, os arquitectos não encaram como um mercado privilegiado porque não gera um retorno tão imediato. Nesse sentido acho que há práticas críticas. Mas, por exemplo, há tempos, fiz uma crítica, no meu blogue⁷ à Architecture for Humanity. Se aquela ONG ⁸quer colocar a arquitectura num mundo real que precisa dela, mas se ao mesmo tempo essa arquitectura não é tão qualificada e criativa quanto poderia ser, então é bastante pobre em termos de qualidade arquitectónica. Lá está de novo a questão da autoria! Se não conseguem fazer essa síntese então existirá sempre o problema de não se conseguirem afirmar dentro do campo da arquitectura. Serão sempre olhados, por alguns que se olham a si próprios como o centro, como uma espécie de prática periférica não importante. Portanto, é aí que tem que começar a haver respostas interessantes, com qualidade e altamente criativas. Soluções que têm que ser altamente baratas, que têm que resolver o problema de muita gente, mas que, ao mesmo tempo, têm que ter a capacidade de mostrar que há ali uma cabeça pensante, um arquitecto, que encontra soluções realmente radicais. Ou seja, que vão à raiz e que reinventam aquilo que a arquitectura pode ser. Escrevi um ou dois *posts* sobre isso. Num deles apresentava, ironicamente, uma construção que parecia de Mies van der Rohe⁹ mas que era feita com contentores. Uma espécie de transposição da linguagem modernista para África, a degradação do que era limpo, perfeito e muito bem pormenorizado para uma lógica quase *trash*, mas que tinha a invenção de um

⁶ JONES, Wes - Re:doing Dubai. In *Beyond*, 1(2009), p. 88-103.

⁷ O autor refere-se ao post '[Architecture for humanity](#)', disponível no seu blogue *Shrapnel Contemporary*.

⁸ Organização não-governamental.

⁹ O autor refere-se ao post '[Mies meets Lotek meets the AFH](#)', disponível no seu blogue *Shrapnel Contemporary*.

arquitecto por trás. Quase uma realidade *Mad Max*¹⁰. Se calhar, neste momento a arquitectura radical é uma arquitectura *trash*. Porque esta é a arquitectura que, possivelmente, vai responder às necessidades de mais pessoas num futuro próximo. Acho que isso já está a acontecer. Estes movimentos das pessoas a saírem porque aqui não há trabalho...

Há duas posições neste momento. A atitude da performance, que é uma atitude mais artística, relacionada com a lógica do espectáculo e que torna a Europa um centro interessante de pensamento e de produção cultural. E depois há muita gente que foge para ir trabalhar em situações emergentes, onde, se calhar, vai fazer consultórios de arquitectura (como aquele que se meteu com uma banquinha num sítio a dizer que vendia conselhos de arquitectura a 5 dólares). São ambas atitudes que têm a ver com a mudança de paradigma na profissão. Em termos de cultura ocidental, e em termos daquilo a que o *star system* chegou, acho que a arquitectura é bastante pouco interessante neste momento. Produz milhares de imagens directamente dentro do espectáculo, mas não produz coisas realmente radicais. A não ser em práticas que são muito marginais e periféricas e que, se calhar, por isso é que não têm um impacto real sobre o diagnóstico das pessoas.

Há pouco, quando mencionei a ideia de moda, referia-me exactamente à não existência de uma base ideológica. Ou mesmo, quando esta existe, a mensagem que se transmite e a produção efectiva da arquitectura fica aquém do seu potencial.

A Europa e os Estados Unidos encontram-se num estado cultural e têm um nível de riqueza tal que não é realmente preciso uma grande invenção, a não ser que seja para responder ao espectáculo, com coisas cada vez mais espectaculares. O pavilhão inglês em Shangai, por exemplo, já está a ser um sucesso. É do Thomas Heatherwick, um artista-*designer* que intervém na cidade e que eu já queria ter trazido a Portugal em 2001, no *Space Invaders*¹¹. Já nessa altura ele tinha um *hairy building*. O pavilhão inglês é um edifício cabeludo, uma coisa peluda, de cantos arredondados. Depois, lá por dentro, é simplicíssimo e muito bonito. Os cabelos são feitos de *perspex* (uma espécie de plástico) e deixam passar a luz. São tubos que perfuram a fachada, sendo num dos lados somente um tubo redondo e cilíndrico, e do outro lado, no interior, um tubo quadrado que tem encapsulada uma das sementes daquela recolha... (Há uma empresa que está a recolher sementes de todas as espécies do mundo para fazer um *vault*.) Assim, dentro do pavilhão a única coisa que vês é uma multidude de pontos, de sementes. E como a luz passa através do *perspex*, conforme as nuvens vão passando, a luz vai variando no interior do pavilhão. É uma espécie de negação do espectáculo, do *hypermedia* e dos vídeos. É uma mensagem muito simples e directa, construída com uma linguagem bastante interessante e que está a ter bastante sucesso. Todas as arquitecturas das feiras usam discursos – como o da sustentabilidade, que são vendáveis. São discursos que vendem experiências, que vendem eventos, que vendem bilhetes e que comprem *sponsors*. Portanto, nesse sentido, são coisas que também rapidamente são despejadas de conteúdo ideológico. São estratégias comerciais.

De facto, acho que actualmente a possibilidade de ser radical acontece quando os arquitectos saem daqui e vão trabalhar para zonas que realmente precisam de arquitectos. Isso é uma atitude política. É quase uma forma de activismo. Acho que a arquitectura está a passar por uma fase de activismo interessante, o que só reforça a identidade da arquitectura, não enquanto serviço técnico, mas enquanto serviço social.

Qual poderá ser o papel dos novos meios digitais, sobretudo os de comunicação, na prática da arquitectura e do urbanismo?

Creio que já está à vista. Neste momento há uma capacidade (simplesmente brutal) de transmissão e

¹⁰ *Mad Max* é uma famosa personagem interpretada por Mel Gibson, do filme do mesmo nome estreado em 1979. A narrativa do filme centra-se num futuro apocalíptico, sem ordem nem lei, aquando do fim da era do petróleo.

¹¹ *Space Invaders* foi o nome de uma exposição internacional, com curadoria de Pedro Gadanho, realizada para o British Council, London, 2001. Foi posteriormente apresentada em Lisboa. Mais informação em WWW: <URL: <http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/archive-texts/space-invaders/>>.

difusão de tudo o que é a arquitectura. É certo que também cria a dificuldade da crítica, mas estes meios de comunicação, o funcionamento em redes, a criação de redes sociais para além das identidades nacionais... Acho que o digital já está a ter efeito na produção arquitectónica actual. Tudo aquilo de que temos estado a falar, em parte, é já resumo de efeitos da cultura digital, dos sistemas de comunicação, da criação de redes sociais, etc.

Por outro lado, defenderia que os *media* devam ser o sítio onde a arquitectura deveria estar realmente mais presente. Acho que uma crítica apresentada como suplemento artístico não é o sítio mais interessante para se introduzir o discurso crítico da arquitectura. É nas colunas da opinião, é nas notícias sobre o quotidiano. É criando, por vezes, esses eventos que têm a capacidade de penetração e de criação de assunto para aparecer nos jornais e nos *media*.

Se calhar, a radicalidade devia criar aspectos arquitectónicos capazes de penetrar nos *mass media* e a partir daí projectar mais daquilo que é. Uma espécie de inteligência arquitectónica; que revele a capacidade de construir e de sintetizar contributos de várias disciplinas para produzir cidade. O uso das redes sociais já se começa a notar. Acredito que vai haver outra questão que será importante (mais até do que a questão da interactividade) e que é a questão da realidade aumentada. Actualmente ainda só está a ser usada para propósitos comerciais. Mas acho que, potencialmente, vai começar a introduzir ferramentas na arquitectura e a alterar a forma de projectar e de gerar espaço. Agora sabemos que também podemos contar com essa informação adicional, portanto, ela pode ser também, e logo à partida, um elemento do projecto. A partir daí é perfeitamente possível entrar na questão da responsabilidade, do papel do utente... Na questão das comunicações e dos blogues acho que há outra coisa interessante, mesmo que os blogues continuem a ser lidos por comunidades especializadas. Num post que escrevi recentemente, havia uma série de comentários, com umas pessoas a dizerem isto é muito bom, outras a dizerem isto é mau, e que não passavam disso. De repente, havia uma série de comentários que me fizeram pensar que qualquer dia os próprios clientes ou as cidades que estão a encomendar projectos, se publicarem em blogues ou em grande difusão os projectos, conseguem fazer uma espécie de *opinion poll* ainda antes de construírem. Conseguem imediatamente apreciar qual a verdadeira opinião sobre um projecto, o qual no entanto ainda vai demorar 2 ou 3 anos a ser construído. Isto pode vir a alterar profundamente a produção da arquitectura porque afecta a sua recepção. Essa era uma das questões fundamentais da minha tese, a questão do estudo da recepção que, em geral, não é feito e o seu efeito na produção arquitectónica.

Os *media* é que costumam ter estudos de recepção para se auto-avaliarem em função da audiência e saberem captá-la. Acho que a arquitectura, mais tarde ou mais cedo, entrará por aí... Aliás, já começou. Tens aquela edição especial da *Domus* pela OMA, *Post-Occupancy*¹², que é exactamente sobre todas as leituras posteriores ao uso do edifício. É um sinal da preocupação. Há outros livros como o *Did someone say participate*¹³ do Markus Miessen. Há uma certa quantidade de discursos teóricos a apontar para esta preocupação, a questionar e a posicionar criticamente as questões da participação. Começa a haver um campo de análise da recepção da arquitectura que antes não existia porque o discurso teórico da arquitectura era totalmente focado na produção. Depois, começou-se a focar aspectos relativos aos *media*. A Beatriz Colomina é uma personagem bastante forte a nível global desse tipo de análise dos *media*... Sempre houve reflexão sobre a crítica, sobre o discurso e sobre as outras coisas que foram escritas, portanto a reflexão sobre o *media* existe. Mas, raramente, houve reflexão sobre a recepção. Há alguns autores no passado e nos anos 60 já havia alguma teoria à volta disso. A teoria tem que passar para esse campo, porque depois a prática absorverá essa reflexão. A teoria às vezes tenta, mas é de um modo muito intuitivo, muito directo, a curta

¹² KOOLHAAS, Rem; AMO – Domus d'autore: post-occupancy, *Domus*, Milano, 2006.

¹³ MIESEN, Markus; BASAR, Shumon - *Did someone say participate? An atlas of spatial practice*. The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2006.

distância. É mais relacionado com uma dimensão particular e não uma reflexão geral.

Que atitude deve ter o arquitecto perante as exigências da contemporaneidade?

Não faço a mínima ideia. Acho que isso já está respondido. Há muitas respostas a isso naquilo que eu fui dizendo.

Falou da importância da visibilidade das novas práticas como entrada no mercado.

Isto não é necessariamente entrar no mercado, mas antes entrar na prática cultural mais abrangente.

Mas, acha que se apropriam das ideias dos anos 60? É que, de certo modo, a visibilidade e o mediatismo acabam por se contrapor às posições mais críticas à sociedade do espectáculo desenvolvidas pela Internacional Situacionista, contudo, ao mesmo tempo fazem uso de uma estética semelhante.

Usa a ideia de espectáculo. Tem a ver com o *détournement* talvez. É transmitir, a partir dos *mass media*, uma mensagem fora do habitual. Agora, claro que estas mensagens, porque já não há mensagens críticas, porque já não há capacidade de choque, são só entendidas como ideias novas e são apreciadas pelo seu valor de diferença. Já não há capacidade de criar o choque. O choque do novo acabou no século XX. Quando uma pessoa lê nos jornais sobre conflitos sociais muito mais violentos e encolhe os ombros... Se já não há capacidade de produzir choque com uma ideia forte como a pedofilia ou a pornografia no *mainstream*, então já não há qualquer capacidade de produzir choque. Assim, a única coisa que se produz é algum valor de diferença.

A arquitectura tem o seu papel no campo de produção cultural, pela produção de um discurso que está de facto nos *media*, que usa o espectáculo e que usa a capacidade de ser atractivo. A *Beyond*, por exemplo, usa o facto de a ficção ter muito mais leitores do que o ensaio para ir conquistar público para textos que depois apresentam uma componente crítica. Tenta fazer a abordagem a um instrumento mais abrangente e de massas (que neste caso é uma técnica literária), para depois tentar fazer passar mensagens que, normalmente, não passam porque não são lidas. Acho que há um grande défice de leitura. Até há muito discurso a ser produzido, mas há muito menos gente a ler. Ou seja, só há gente a ver as imagens que acompanham os textos e muitas vezes as imagens não batem certo com o texto, o que acaba por produzir uma leitura superficial. Não acho que nada disto seja de resposta fácil. Não nos podemos guiar por receitas. Toda esta realidade é muito complexa. O ser crítico, ou não ser crítico, é uma questão bastante paradoxal hoje em dia por causa dessa falta de capacidade de gerar choque. O choque é interessante quando alguém está em estado de entorpecimento e precisa de ser acordado. Mas se nada acorda as pessoas... Nesse sentido a ideia de que a arquitectura pode transformar a sociedade, se calhar, é ela própria uma ideia romântica.

Se calhar, por isso, é que o activismo relacionado com os países em vias de desenvolvimento, no qual a arquitectura parece de facto fazer diferença, parece tão atractivo.

Agora que referiste isso de novo...

Os arquitectos têm uma certa informação e uma certa capacidade de invenção que lhes é dada pelas ferramentas da disciplina. Se conseguem ter esse altruísmo absoluto (também romântico) e ir para uma sociedade onde não há arquitectos, onde sabem que não vão ganhar muito, ou quanto muito vão ganhar o respeito de uma pequena comunidade, e estão lá, trabalham um dia, fazem, oferecem o seu trabalho e têm essa generosidade de estar a ensinar a fazer de formas diferentes, a melhorar aquilo que pode ser melhorado, têm essa pequena acção, que é uma espécie de activismo...

Essas micro-práticas são provavelmente a única forma de resistência política e de capacidade de transformação, hoje possíveis, embora sempre com uma escala assumidamente local. De algum modo é o reflexo daquilo que aconteceu com a economia e com os bancos: o micro-crédito. Uma coisa com um impacto local mínimo, de repente, ganha uma dimensão brutal.

Neste momento, diga-se de passagem, a Architecture for Humanity tem um impacto na sociedade americana bastante forte. Começou a aliar-se às estrelas de cinema; o próprio Brad Pitt tem a sua ONG para reconstruir Nova Orleães. Isso são tudo formas de fazer crescer e difundir a mensagem de que a arquitectura

pode contribuir, com uma certa inteligência, para determinados problemas. É aí o único momento em que eu vejo que ainda há possibilidade de ser radical; onde há de facto alguma necessidade real. É só, se calhar, face a uma necessidade real que há possibilidade de uma prática radical. Porque de resto vai ser sempre pura ilusão.

Tens de ler Theodor Adorno. Ele fala sobre recuperação: sobre como o *punk* foi radical e depois se tornou um fenómeno de moda recuperado pelo sistema, como perdeu o efeito de choque e passou a ser uma moda como outra qualquer. Foi Adorno quem questionou primeiro a capacidade de se conseguir sequer ser crítico no seio da sociedade de massas. Aviso já que é bastante negativo.

Conversa com o arq. Luís Santiago Baptista

Lisboa, 5 de Maio de 2010.

Nas décadas de 1950 a 1970, assiste-se a uma crítica ao primado funcionalista do Movimento Moderno. Ao mesmo tempo faz-se a apologia de uma arquitectura e urbanismo preocupados em responder, não só às necessidades fundamentais e comuns à humanidade, mas às necessidades e desejos específicos de cada cultura e indivíduo. A mudança de paradigma foi assinalada pela oposição dos termos *Homo Faber* e *Homo Ludens*. O primeiro como o homem racional, funcional e eficiente e o segundo como o ser motivado, livre e criativo. Que leitura faz da oposição *Homo Faber/Homo Ludens* e da mudança de paradigma a estes conceitos associada?

Antes de mais, acho que há uma relação fundamental entre os primeiros anos do século XX e o fim dos anos 50 até ao início dos anos 70. São os dois momentos da história da arquitectura mais relacionados com a utopia e com características muito próprias. Creio que as manifestações em cada um desses períodos mostram muito bem essa distinção. Se olharmos, por exemplo, para a cidade de 3 milhões de habitantes do Corbusier é a encarnação do *Homo Faber*: a máquina que produz repetitivamente os mesmos movimentos sempre numa lógica puramente, e absolutamente, racional. Praticamente como se fosse um autómato, produzindo e vivendo, dentro dessa lógica maquinal. Nos anos 60, essa noção de indivíduo é, no meu entender, exactamente o que muda em relação às primeiras utopias. Esse centramento no indivíduo, associado obviamente à utopia de que a máquina vai libertar o homem, que o homem vai ter tempo, e de que este possa ter uma vida descansada e lúdica; não era nada a perspectiva dos anos 20.

Esses conceitos são determinantes para percebermos porque é que as utopias se manifestaram daquela maneira. Porquê aquelas ideias. Porque elas são radicalmente diferentes umas das outras: a dos anos 20 e a dos anos 60. Se formos ver, a utopia praticamente desaparece desde o fim do período entre guerras até aos anos 60. A nível das convulsões políticas e ideológicas também são momentos muito próprios e a arquitectura lê isso perfeitamente. Esse contexto económico, político e cultural está perfeitamente expresso nessas manifestações utópicas. Acho que esses dois termos são determinantes para olharmos para aquelas manifestações da utopia e percebermos diferenças. É exactamente a concepção do homem que muda do sujeito maquinal para o sujeito livre e individualista, que pode de alguma forma intervir sobre a construção do seu meio ambiente.

A crítica ao Movimento Moderno, apresentou, na sua generalidade, duas vertentes: uma reformista, que procurava um regresso aos princípios ideológicos do mesmo e que operava segundo o quadro ideológico do Estado-Providência, e outra radical que se assumiu como “contracultural”, opondo-se às instituições modernas, questionando os limites disciplinares da arquitectura e procurando uma ruptura ideológica com o Movimento Moderno. Como interpreta esta vertente radical na crítica que realiza à arquitectura e ao urbanismo modernos?

É bastante interessante, porque ao contrário da utopia dos arquitectos dos anos 20 (sim, é da utopia dos arquitectos que estamos a falar), a do final dos anos 50 até ao início dos anos 70 é muito mais diversificada nas respostas. No entanto, se olharmos para as datas das diversas propostas conseguimos perceber umnexo, uma lógica que se vai seguindo. Começa com as utopias do Yona Friedman, por exemplo, que são ainda muito dentro do espírito moderno. Apesar de olharmos para aquilo e pensarmos na radicalidade das propostas, todo o discurso e toda a estratégia é muito conotada com uma possibilidade de fazer, exactamente no seguimento das utopias tecnológicas. É uma possibilidade real. Vemos isso também dentro do Team X,

que de certa maneira faz a reinterpretação das utopias modernas através de uma nova estruturação do espaço público e com uma tentativa de criação de ligações. Mesmo o Constant, no final dos anos 50, denota alguma relação com o Yona Friedman e com essa vertente. Apesar de, como se vai perceber mais tarde, ter uma orientação claramente diferente. O que eu quero dizer com isto é que, nesse período, desde o final dos anos 50 até ao início dos anos 70, se sente um processo de negativização da utopia. Num certo sentido as primeiras propostas são muito optimistas. Não o são no sentido dos modernos. Apesar de terem ainda uma grande liberdade e um grande optimismo já perderam um pouco essa ingenuidade. Ao longo desse período a utopia vai-se tornando cada vez mais crítica. Eu aqui faria algumas distinções. Por exemplo, os Archigram mais irónicos, os Superstudio e os italianos mais críticos... Há muitas diferenças que estão relacionadas com esta negativização da utopia, que é muito interessante. Veja-se que em 1972 as utopias praticamente desaparecem. Isto é um fenómeno que nos dá um pouco que pensar. Porque é que isso acontece? É um movimento tão forte, em tantos campos diferentes, em contextos tão variados... Inclusive, há um contexto que é pouco falado, o contexto vienense, que é muito interessante e que tem características muito próprias, mais relacionadas com a performance e com o activismo que na altura estava muito presente na arte vienense. É a ideia de performance, de happening e de intervenção sobre a cidade, que os situacionistas também usam, mas que existe num modo diferente nos radicais vienenses como sejam os Coop Himmelblau, os Haus-Rucker-Co e todos esses grupos. É outra vertente muito interessante que normalmente não é focada e que decorre também já nesse período final, mais crítico do que prepositivo.

O que me parece é que, nos anos 60, os arquitectos não podem reproduzir a utopia no sentido mais ingénua da utopia moderna. Muito ingénua na maneira como acredita que as coisas vão mudar. O contexto dos anos 60 não permite essa ingenuidade. Apesar de tudo, no início permite um certo optimismo, mas que depois se vai desfasando da realidade. A realidade é a única condição, não existe a possibilidade das duas coisas, a realidade e a utopia, se sobreponem sem a consciência do fracasso, da falha, do intervalo que não permite que a utopia se realize. Então pensam que mais vale caminhar no sentido da negativização, saindo da realidade, se quisermos, quase como uma ficção. Portanto, com a ideia de que a ficção é uma forma de entendermos a realidade não directamente centrada na proposta arquitectónica. E isto é muito interessante porque o que caracteriza as utopias dos anos 50 aos anos 70 é exactamente a diversificação do seu campo da utopia. Os modernos pensavam e construíam as suas propostas no sentido de as levarem à prática, nos anos 60 isso claramente não acontece. A utopia não tem que estar directamente relacionada com a realidade e ter uma atitude prepositiva, pode também ter uma atitude crítica, de reflexão, de pensamento, e é isso que acontece nos anos 60. Se formos ver as conexões com o meio artístico, também nos anos 60 tudo explodiu na arte contemporânea. Tudo se diversificou exactamente como aconteceu na arquitectura. O que aconteceu foi uma explosão do campo disciplinar e das possibilidades desse campo a partir do instrumento utópico.

A crítica radical ao Movimento Moderno, nomeadamente pela Internacional Situacionista, adoptou ao mesmo tempo, uma posição empírica e, uma posição utópica. De um lado o *détournement* e a *dérive* realizadas sobre o ambiente existente e do outro a proposta utópica da Nova Babilónia. Qual a relevância do *détournement* e da utopia hoje?

A utopia desaparece praticamente no início dos anos 70. Pelo meu entender, a última é o *Exodus*¹ de Rem Koolhaas que realmente chega a um extremo de negatividade e de crítica do próprio arquitecto e da função do arquitecto como nenhuma outra utopia. É muito inspirada nos Superstudio, claro. Mas a questão que me parece estar subjacente à sua pergunta, tem a ver com, porque é que isto acontece hoje? E aí há algumas questões que são importantes. Houve praticamente um interregno de vinte anos com outras preocupações e isto aconteceu não só com a utopia mas também com a cidade. Desde os escritos sobre o interesse pela cidade histórica do Aldo Rossi, até ao Hans Hollein, aos americanos como o Habraken, ao Christopher Alexander,

¹ KOOLHAAS, Rem, *Exodus or the voluntary prisoners of architecture*, AA Final Project, London, 1972.

à cidade-colagem... Todos vão trazer preocupações diversas sobre a cidade. Praticamente toda a teoria da arquitectura, até meados ou finais dos anos 70, centra-se no problema da cidade. Todas as propostas (talvez os New York 5 sejam a excepção que confirma a regra) e praticamente todos os teóricos estão concentrados na cidade, se bem que sejam perspectivas muito diferentes: desde as utópicas e mais prepositivas até às que estão realmente preocupadas em encontrar um modelo de organização humana. Todas essas pesquisas estão centradas sobre o problema da cidade. E a verdade é que do final dos anos 70 até ao início do milénio a questão da cidade praticamente desaparece. É sintomático. Há apenas um autor que é determinante para o renascimento, no novo milénio, da questão da cidade e das formas de intervenção na cidade, que de certo modo justifica porque é que estes temas hoje são relevantes. A cidade voltou ao centro das preocupações. Ao longo dos anos 80 e 90, foi tudo acerca do objecto, da linguagem, das possibilidades do objecto, da investigação, da percepção... Todos os arquitectos que são hoje do *star system* não estão concentrados no problema da cidade. Estão concentrados no problema da linguagem e da forma, em como se pode explorar a relação entre o sujeito e um objecto e de que modo estes desfasamentos podem ser produtivos. A questão do objecto e da linguagem domina completamente durante essas duas décadas. Há um único autor que mantém essa investigação, que é o Rem Koolhaas. É o único que está interessado, não em perceber a cidade segundo o ponto de vista idealizado dos arquitectos - porque todas essas investigações, desde as utopias até ao Aldo Rossi, estão preocupados com uma cidade que está a desaparecer, que a realidade não devolve e não reflecte. Koolhaas é o único que assume que vai olhar para a cidade no seu *dirty realism*. A verdadeira manifestação da cidade: esta é a cidade que temos.

Isto é obviamente a afirmação do final do capitalismo tardio, que termina agora com as questões da globalização e com todos estes temas que renasceram no âmbito disciplinar da arquitectura mas que durante este período de 20 anos estiveram praticamente desaparecidos. É muito importante perceber o contexto destas diferentes preocupações. Porque é que isto hoje é tema? Porque é que isto hoje voltou? Voltou porque a cidade voltou a ser o problema. Porque de alguma forma, as limitações do edifício icónico, do edifício individual, não permitem responder seriamente aos problemas que a cidade coloca. Podemos pensar no Guggenheim, que é muito interessante na tentativa de renascimento, é muito interessante a forma como cria uma relação com os espectadores. Mas é uma relação muito centrada no presente e a cidade é tudo menos uma questão simplesmente de presente. É uma questão de sedimentações e de possibilidades, de atravessamentos e de cruzamentos, que se criam dentro do seu espaço.

Todas as investigações que os arquitectos desenvolvem nos anos 60 manifestam-se hoje em dia. Seja desde os situacionistas e a questão da experiência da cidade, que também é o caso dos radicais vienenses e também está subjacente aos Archigram e à ideia de *Instant City*. Todas aquelas propostas meio irónicas, meio críticas, permitem pensar a arquitectura para lá do objecto e da materialidade, para lá da sua dimensão física. Portanto é perfeitamente natural que elas hoje estejam a renascer com grande força no meio disciplinar, porque são instrumentos determinantes. Todas essas propostas, sendo muito diferentes, trouxeram instrumentos próprios que ficaram praticamente adormecidos durante um longo período de tempo. Há aqui também outra questão, que é a da repolitização da disciplina. A ideia da dimensão política da arquitectura ficou um pouco perdida. Os arquitectos defendiam que havia sempre uma intervenção política, mas as limitações do objecto para essa intervenção, seja para a investigação e para a análise da cidade que existe, seja a própria forma de intervenção, através simplesmente da implantação de novos objectos na cidade, são muito limitadas a nível de compreensão e de capacidade de intervenção efectiva sobre a realidade urbana concreta.

Mas estávamos no *détournement* e...

E na utopia.

O *détournement* dos situacionistas é interessante porque dentro dos movimentos radicais dos anos 60 é aquele que põe de lado a questão do objecto e da materialidade. É muito mais sobre a experiência e

a percepção da realidade. Até porque os instrumentos para analisar a realidade são muito limitados. Os instrumentos tradicionais de análise da realidade, seja através da análise do contexto ou através da análise histórica, são muito limitados para perceber a realidade experiencial que está em volta da cidade. Nesse sentido as propostas situacionistas são muito interessantes, dado que a intervenção, isto é, os instrumentos dos arquitectos, não se resumem ao projecto arquitectónico. O projecto arquitectónico tem limitações ao nível das possibilidades de compreensão da realidade urbana.

Ao longo dos anos 90, Koolhaas assume essa distinção ao dividir o escritório em OMA e AMO. Com isso afirma claramente que é impossível investigar e perceber a realidade metropolitana actual simplesmente através dos instrumentos de projecto. Daí começa o *Harvard Project On The City* que é totalmente desligado do projecto, são análises. É a investigação a nível dos instrumentos de análise da realidade e nesse sentido os instrumentos trabalhados pelos situacionistas são muito importantes.

Os anos 80 e 90 são completamente centrados no projecto. Toda a intervenção dos arquitectos é centrada no objecto, e na possibilidade deste reformular uma área urbana, o que é altamente limitativo ao nível das possibilidades, não só de compreender essa área urbana, como também de encontrar outras estratégias. Daqui aparece também a relação com a performatividade de muitos grupos, que praticamente não fazem objectos, mas que têm intervenções efémeras sobre a cidade. Portanto, todo este renascimento das ideias de participação, do contacto com a população, e portanto uma reavaliação do evento, são coisas que ficaram.

Para os arquitectos que trabalhavam o objecto, o evento era directamente conotado com a experiência de um objecto. Claramente, agora as estratégias são diferentes. Não é que a experiência do objecto tenha desaparecido, e isso é das coisas mais interessantes. A característica disciplinar fundamental da condição actual é exactamente a sobreposição de diversos estratos que não se perderam.

Neste momento, avaliar o que é a utopia e o que é a realidade... Vemos o Dubai e outras realidades e é muito difícil perceber onde é que está a linha de fronteira. E nessa altura era possível. Veja que tanto os Superstudio como os Archigram têm propostas que são assumidamente utópicas. Não tinham em mente a intervenção sobre a cidade... Mas hoje em dia aquelas ideias podem ser operativas a nível de intervenção na cidade.

O que caracteriza muito a nossa situação actual, e o que é altamente cativante, é a confluência de múltiplos campos que estavam adormecidos. É quase como se nos anos 60 houvesse uma pluralização das tendências, das preocupações, das formas de pensar a disciplina, e que elas se mantinham relativamente separadas. E portanto deixaram todo este material solto e disponível. A diferença para os dias de hoje é que todo este material, em vez de estar separado, está sobreposto. As referências podem vir de todas essas diversas vertentes e ainda da investigação feita sobre as propriedades do objecto e a percepção, que teve lugar nos anos 80 e 90. E entretanto derivámos completamente do tema.

Nos últimos anos, graças aos novos meios de comunicação tem-se reavivado o entender da cidade como espaço de eventos e situações, como lugar onde «as coisas acontecem», como era proposto na década de 60. Qual a importância do evento na cidade contemporânea? E qual o papel da arquitectura como evento?

O evento foi a questão fundamental dos arquitectos da desconstrução, os tais dos anos 80 e 90. A questão do evento é central. Investigo muito esses arquitectos do dito star system actual, sobretudo na primeira fase do seu trabalho, que está muito relacionado com essa ideia de evento. É preciso entender de que evento é que falamos...

Refiro-me a um evento relacionado com a participação das pessoas e com a interacção com o cidadão.

O que eu quero dizer é que essa ideia de evento não é nova, não surgiu agora. Essa noção de evento é central desde o final dos anos 70 até à actualidade. O que me parece é que hoje a ideia de evento é interpretada de forma diferente do que foi nos anos 80 e 90. Nesses anos, o evento era produzido por um objecto, e se

quisermos, pela estranheza da forma e pela exploração da alteridade da linguagem. Ou seja, a ideia de que a linguagem não é uma coisa transparente, mas que pode criar signos e não simplesmente reproduzir signos que já existem. O Eisenman, o Libeskind, o Frank Gehry... Todos eles estão centrados na investigação desses deslocamentos da linguagem, das possibilidades produtivas ao nível de criação do evento. Ou seja, em darem uma experiência mais intensa, não de algo que é puramente teórico-conceitual mas de algo que se manifesta na experiência.

Mas aquilo a que me refiro é o evento como situação. Algo mais efémero.

Ia exactamente agora a essa vertente para tentar perceber o que é que mudou na noção de evento.

O evento centrado sobre o objecto é como um evento de um presente absoluto. O que é que isto quer dizer? É como se tudo se jogasse naquele momento. É um objecto altamente elaborado, altamente sugestivo, altamente apelativo que exige uma resposta dos espectadores. Mas exactamente porque não se produz através dos instrumentos da linguagem, a sua relação com o tempo longo dá-se puramente naquilo a que Eisenman chamava de "o presente excessivo da forma". Como se fosse um presente fechado sobre si mesmo, altamente intenso, mas que não sai daquele momento.

O que caracteriza o evento hoje, e a interpretação actual do evento, está muito mais relacionado com as práticas urbanas, sociais e de participação. Tem exactamente a ver com a consciência da limitação de um evento muito centrado no presente. Isto é, da dificuldade de enquadrar a continuidade do tempo na cidade e o facto de ser um evento, de certo modo, de sentido único. É do objecto para quem experimenta. Está tudo no objecto. As pessoas que experimentam o museu Guggenheim podem pensar que é vinte coisas diferentes. É altamente sugestivo a nível da produção da linguagem no receptor, mas não há um feedback por parte deste mesmo receptor. O que caracteriza, no meu entender, as grandes diferenças para o evento como hoje ele é interpretado, sobretudo nos grupos que se relacionam com as práticas urbanas, sociais e culturais dos situacionistas, é exactamente a ideia de que o evento não está centrado num sentido. Tem de englobar um tecido de memória. E memória aqui tem a ver com as pessoas que habitam o espaço, que participam. É quase como agarrar esse evento ao tempo futuro através de uma lógica ficcional de recriação de uma situação fora do tempo, e ao mesmo tempo agarrar a recolha de toda a experiência anterior, todo o material histórico, tanto da cidade como do próprio saber disciplinar. O que me parece é que a ideia de evento passou a estar muito mais conectada, a nível cultural e social, com os contextos onde acontece. Não é algo gerado, pura e simplesmente, pela produção de um arquitecto, mas algo que se gera em interacção, criando uma aprendizagem ou uma experiência nos dois sentidos. Tanto os criadores que têm uma intervenção, como os participantes ou os habitantes da cidade, têm uma acção recíproca.

A ideia de evento não é nova, as estratégias com que se pensa esse evento é que são claramente diferenciadas. Sobretudo a partir do momento em que a cidade passou a ser a questão. A cidade não se pode pensar, pura e simplesmente, do ponto de vista do presente. É uma experiência. A intervenção pode ser relacionada com o presente mas, no entanto, a envolvente não está toda concentrada nesse presente nem o fecha em relação ao espectro temporal que está em volta, seja passado ou futuro.

Qual foi, na sua opinião, o legado do radicalismo destas décadas para os dias de hoje?

O legado foi uma série de instrumentos, que ficaram um pouco adormecidos e que hoje são percebidos como úteis. E quando digo percebidos como úteis, não é simplesmente pensar o *détournement* e reproduzir o *détournement*. O *détournement* como conceito, como ideia, pode ter múltiplas aplicações e reinvenções. Portanto, nesse sentido, é material que existe e está disponível. São instrumentos e estratégias possíveis para se poder perceber a cidade e a realidade urbana para além da realidade material.

As cidades não são simplesmente edifícios, não são só matéria. É uma coisa muito mais variada, muito mais diversificada a nível dos estratos que a compõem. Os instrumentos tradicionais do arquitecto, como o projecto – a produção de um objecto que vai ser introduzido na cidade – são altamente limitativos em relação ao campo possível de experimentação e de investigação dessa realidade urbana. Nesse sentido,

todos os instrumentos que foram explorados nos anos 60 e 70 têm uma grande riqueza, pelas possibilidades heurísticas de relação com uma realidade que há que perceber para entender. Para se poder fazer uma intervenção sobre a cidade é preciso compreendê-la, e o projecto tem demasiadas limitações para isso.

Estava agora a lembrar-me do grupo italiano Stalker. Eles não propõem objectos, propõem caminhadas e experiências e essas experiências não têm o projecto como finalidade. São formas de compreensão da realidade e de realidades que normalmente passam ao lado dos instrumentos tradicionais do projecto. Nesse sentido, é uma investigação disciplinar fundamental que tem muito a ver, no caso dos Stalker, com a ideia de *détournement* e de experiência continuada, o presente da *dérive*.

Na última década, várias propostas de arquitectura e urbanismo, realizadas na sua maioria pelas camadas mais jovens, têm desafiado as normas disciplinares da arquitectura. Com uma perspectiva interdisciplinar, estas práticas associam-se a considerações políticas, sociológicas e ecológicas, apropriando-se da linguagem da cultura urbana e da prática artística, e integrando-se no cenário urbano como performance e actividades efémeras, recorrendo cada vez mais ao design, às novas visualidades e aos meios digitais de comunicação, como ferramenta de trabalho. Como exemplo, podemos citar o trabalho dos colectivos Stalker, EXYTZ, Recetas Urbanas e MOOV. Como entende a pertinência destas práticas no campo disciplinar da arquitectura e do urbanismo?

Essas diversas propostas são muito diferentes umas das outras. A pertinência é óbvia. Se essas manifestações existem, se elas têm impacto na disciplina, é porque elas têm algo, com certeza, que as torna importantes. Estão relacionadas, na sua maioria, com uma realidade exterior que é a própria realidade política, económica e social que hoje temos. Portanto dentro das novas questões da globalização, mais exactamente da afirmação definitiva e globalizada do dito palavrão capitalismo tardio. É engraçado, porque as propostas dos arquitectos dos anos 80 e 90 eram críticas no início, e depois foram, de alguma forma, engolidas pelo sistema e tornando-se elas próprias instrumentos do sistema. Os arquitectos radicais que saem do início dos anos 70 com essas propostas utópicas são aqueles que estão hoje a construir. E eram aqueles que tinham as ideias mais loucas e radicais naquele momento. Basta ver o início do Eisenman ou da Zaha Hadid, e de todos esses arquitectos que estavam completamente fora de tudo aquilo que a disciplina normalmente gostava. Isto é muito significativo de um determinado momento histórico. A partir da consciência das limitações dessas propostas no que toca à sua incorporação, por assim dizer, no star system e nas lógicas produtivas actuais, outras propostas surgem para tentar encontrar essa dimensão crítica em relação à realidade. E a dimensão crítica extravasa completamente o campo da arquitectura como disciplina autónoma, como uma disciplina que tem o seu campo próprio e que tem os seus instrumentos próprios desligados da realidade.

O que estas propostas nos criam são novas ligações com a realidade, e surgem com uma dimensão crítica e com uma possibilidade crítica de intervenção sobre a cidade.

Essas propostas são todas muito diferentes. Apesar de partilharem algumas situações de base são muito diferentes nos seus objectivos, nas suas intenções, naquilo que procuram. Os seus domínios próprios de interesse não são totalmente comuns. Mas a condição fundamental é a expansão da disciplina no sentido dela conseguir encontrar uma dimensão crítica que vai procurar na realidade, uma realidade que extravasa a arquitectura.

A situação que vivemos é considerada altamente limitativa. Os modos de produção da cidade, o modo como a cidade cresce, a apropriação dos centros históricos pelas classes mais favorecidas, as margens sociais que são desconsideradas... É como se de repente fosse preciso encontrar estratégias para trazer esses problemas reais à disciplina.

A questão actual dos contextos de emergência, as preocupações com as catástrofes e com a possibilidade da arquitectura ter uma intervenção, é exactamente uma tentativa de repolitizar a disciplina. É algo que me parece muito presente quando a disciplina encontra novas estratégias, mais adequadas, para algo que perdeu mas que tem no seu código genético.

Desde o projecto arquitectónico moderno – como eu gosto de dizer – a disciplina mudou radicalmente. Passou a ter uma responsabilidade social e uma dimensão de intervenção sobre a sociedade que não tinha até aí.

A arquitectura estava no seu campo limitado, tinha essa dimensão mas era muito restrita. Veja que o que caracteriza a utopia na arquitectura é os arquitectos assumirem que têm instrumentos para revolucionar a sociedade. Isto nunca tinha sido visto na história da arquitectura. E essa continua a ser a nossa formação, essa ideia de que um arquitecto tem capacidade de intervenção sobre a realidade. No fundo, o que essas propostas fazem é tentar captar aquilo que escapa à disciplina no seu sentido tradicional. Estão muito relacionadas com a ideia de presente, com a tentativa de experimentar e perceber a realidade no presente e a que existe. Isto é, perceber a realidade concreta daquilo que se produz e não a idealizada.

Aí depois há outra questão, que não se relaciona só com estas novas práticas mas com a própria produção das cidades hoje em dia, com os objectos icónicos, etc.

O Koolhaas critica os arquitectos modernos, diz que são uns sonhadores, que andam a saltar de ilha em ilha a pensar em revolucionar as sociedades. Apesar disso, a verdade é que hoje esse espírito está de alguma forma a ser, não é recuperado, mas ele existe. Essa ideia de que os arquitectos têm essa capacidade de intervenção. Não deixo de associar isso à ideia do Guattari e do Gilles Deleuze, que associa a manifestação do capitalismo à esquizofrenia. Uma das questões que mais me interessam é compreender toda esta intervenção, esta explosão de estratégias e de propostas dentro da ideia de um capitalismo que tudo dominou. As estratégias partem de dentro do próprio sistema, sem um enquadramento global, sem um programa generalizado, mas quase como reacção directa à realidade. Parece-me que muitas dessas propostas têm essa reactividade. Perante o desinteresse ou a cegueira da disciplina, perante uma série de problemas que são considerados fundamentais para a disciplina, os problemas sociais, políticos e culturais, estas são formas de reactivar essas temáticas, trazê-las à disciplina por diversas estratégias. Não creio que exista enquadramento geral facilmente denotável, hoje ao termos este material todo disponível, é muito difícil encontrar uma lógica una. Quer dizer, a lógica una existe na lógica produtiva. Temos um modelo único instituído, um modo de produção urbana e territorial que está praticamente estabelecido e estabilizado. Num momento de crise pode ser que as coisas caminhem em sentidos imprevisíveis, mas a lógica da globalização trouxe um sistema único: capitalismo generalizado e globalizado. Depois, dentro dessa unidade, as respostas são muito diversas. umas mais fora do sistema... Podemos dizer que dentro do sistema, dentro dessa lógica do objecto icónico, há quem tenha uma intervenção crítica na mesma: o Rem Koolhaas, os FOA... Existem tendências muito diversificadas nas suas estratégias, portanto é difícil encontrar-lhes um campo único.

Esses exemplos, os Stalker, os EXYZT, as Recetas Urbanas, os MOOV, a sua característica comum é terem um distanciamento em relação à ideia do objecto e da sua intervenção. É uma ideia de produção de um evento de participação. No caso das Recetas Urbanas com alguma noção de ilegalidade e de subversão do sistema, a partir do próprio sistema, o que é bastante interessante.

Na sua opinião, a prática arquitectónica contemporânea, nomeadamente na Europa, tem dimensão crítica? Qual a sua relevância no meio político e qual o seu peso na sociedade?

Tem, sem dúvida. Acho que ela nunca deixou de ter essa dimensão, desde o início da modernidade. Hoje é mais evidente porque a situação actual é muito diferente da dos anos 80 e 90, que foi uma situação de afluência, de estabilidade, de riqueza, que permitiu pensar numa certa estabilidade e encontrar estratégias que pareciam possíveis. O arquitecto podia, dentro do próprio sistema produtivo vigente, ter de alguma forma a sua intervenção social e política. Ao longo dos anos perceberam-se as limitações dessa dimensão política, segundo essa estratégia. Portanto, teve de encontrar outras. A dimensão política nunca desapareceu, ela está presente e uma das características que parece existir actualmente na disciplina é essa repolitização. Uma tentativa de recuperar uma ética disciplinar. Isto é, que os arquitectos não têm simplesmente que servir o sistema, de fazer objectos espectaculares e icónicos para a cidade, mas que esta

extravasa em muito isso. Tem outras dimensões e os arquitectos têm de assumir esse campo como o seu campo de intervenção. A intervenção objectual é muito limitativa nesse campo, porque esta a nível social não se faz simplesmente produzindo objectos. Hoje tenta-se voltar a trazer a participação das populações a nível do seu meio vivencial, encontrar estratégias onde o arquitecto não esteja desfasado da realidade na qual está a intervir. São estas questões que me parecem permitir fazer, hoje, ligações com a caracterização da actividade. Também criam um certo mau estar em relação aos arquitectos que entretanto se tornaram arquitectos estrela, que eram críticos e altamente radicais na sua formação, nas suas preocupações e nas suas investigações iniciais e, de repente, foram engolidos pelo sistema. Isto volta a ter a ver com aquilo que dizia do capitalismo e esquizofrenia. O que o Deleuze e o Guattari dizem em relação ao capitalismo e esquizofrenia, é exactamente a ideia de que o capitalismo vai sempre abarcando aquilo que está fora do seu campo. Essas propostas dos Stalker correm sempre esse risco. O capitalismo engloba tudo ao ponto de tudo aquilo que é novidade, tudo aquilo que traz alguma coisa nova, ser rapidamente engolido pelo sistema. Essa é a característica fundamental do capitalismo. Por exemplo, a música independente tornou-se completamente institucionalizada. O sistema existe dentro da lógica de um sistema que vai engolindo todas as suas propostas, cada vez mais radicais, cada vez mais críticas. Este tem a capacidade de reciclar o crítico e integrá-lo. É essa tensão que me parece hoje muito interessante. Faz-se por diversas vias mas é um equilíbrio muito instável, muito imprevisível a nível das relações que existem. Se pensarmos, por exemplo, no caso de alguns desses grupos: os Stalker fazem o percurso todo das bienais, os EXYZT, os Recetas Urbanas, talvez esteja dentro do sistema de um modo um bocadinho diferente, por ser mais radical na perspectiva... Mas o que eu estou a dizer é que mesmo estes grupos radicais hoje, têm um impacto disciplinar. Por muito que a disciplina pareça recusar e queira continuar agarrada aos seus princípios tradicionais está sempre a trazê-los para dentro do sistema e a apresentá-los dentro do sistema mediático que hoje temos.

Isto não é para dizer que, de repente, está tudo perdido... É preciso é perceber que existe essa tensão constante entre o sistema e que este não é uma coisa fixa, que está lá e que nós estamos aqui a fazer sombra. A característica fundamental da afirmação do capitalismo e esquizofrenia, do Deleuze e do Guattari, é a ideia de que o sistema abarca tudo e que todas as propostas críticas e rizomas partem do próprio. Não são dois lados, não estamos contra o sistema e este está do outro lado (por muito que alguns desses grupos defendam a ideia de que não estão dentro do sistema). A verdade é que existe uma sobreposição muito grande dos dois campos e isso é muito interessante. Creio que não é propriamente na posição absoluta que esses grupos tomem que está o seu interesse. O seu interesse está exactamente na capacidade de deslocamento, de tensão e de fricção que se dá dentro das ambiguidades e contradições que o sistema tem, no qual as propostas mais radicais, e as menos radicais, estão cada vez mais inseridas.

Daí a dificuldade de hoje se diferenciar – aquilo é radical, é crítico, não interessa... Aquilo é prepositivo, é construtivo e fica... As duas coisas são completamente sobrepostas e não se percebe nunca onde está a fronteira. É como se essa negociação da fronteira fosse uma característica fundamental da disciplina actual. Se calhar uma das mais interessantes da disposição disciplinar que hoje temos.

Estas novas práticas, na sua maioria de intervenção urbana e promotoras da participação do cidadão, podem resumir-se a uma moda – patrocinada pela difundida cultura urbana e pelo desejo de visibilidade e necessidade de introdução, num mercado saturado, por parte do arquitecto – ou são actividades ideologicamente carregadas, estimulantes para o cidadão e promotoras de uma arquitectura como meio de produção cultural?

Eu substituiria o *ou* por *e*. Grande parte destas propostas radicais estão hoje dentro do sistema disciplinar e o sistema disciplinar é um sistema mediático. A condição fundamental actual, que me parece determinante, é que a lógica do sistema mediático não faz distinções absolutas entre os que estão dentro e os que estão fora. A lógica do sistema mediático, portanto a lógica do capitalismo tardio, tem os campos completamente sobrepostos. O que não quer dizer que é, seja, tudo igual, nem pouco mais ou menos. De um

lado temos o star system e do outro lado temos os arquitectos radicais e críticos... Parece-me não haver de todo, na condição contemporânea, essa distinção, elas estão sobrepostas. Não quer dizer que dentro desse espectro estejam todos no mesmo sítio. Outra coisa que me desagrada tremendamente é a associação directa do star system a uma venda ao sistema. Também não é, há sobreposições. Se calhar a Zaha Hadid e o Daniel Libeskind, apesar de serem muito interessantes na fase inicial, as propostas que fazem e a investigação que têm, no entanto é como se se criasse um desfasamento em relação à realidade, não conseguindo sustentar a dimensão crítica que vemos, por exemplo, no Koolhaas ou no Herzog. Creio que o Koolhaas e o Herzog têm essa dimensão muito vincada. A realidade está sempre presente nos projectos deles e os seus projectos levantam quase sempre questões que não nos deixam descansar, por assim dizer. Deslocam-nos, abalam-nos, podemos querer dizer – não percebo o que é que eles andam a fazer agora, isto aqui é uma venda ao sistema... Mas, na verdade, aquilo não encaixa exactamente nesse panorama, tem uma certa criticality (como os americanos gostam de dizer) que não permite que essas obras sejam simplesmente percebidas, têm essa dimensão crítica.

Isto para voltar à questão inicial de que essa divisão, entre os que estão dentro e os que estão fora do sistema, os críticos e os *star architects*, essa divisão, para mim, não permite ver a nossa realidade hoje. É inclusive um travão a tentar vê-la na sua totalidade. A sua verdadeira característica, no meu entender, é essa impossibilidade de ter uma posição crítica fora do sistema, porque o próprio sistema mediático e disciplinar da arquitectura caminha nesse sentido. É o que dizia há pouco dos Stalker, de andarem nas bienais todas. Podemos perguntar, então e a grande preocupação com os imigrantes e com as comunidades excluídas, isso é uma coisa de bienal ou uma coisa de intervenção concreta? Portanto, essas ambiguidades existem.

Também está muito na moda a questão das micro-intervenções nos países emergentes.

As questões do efémero e das intervenções na cidade, todo esse campo, hoje não é sólido na sua fundação. Como nada hoje pode ser sólido na sua fundação. Uma das características que temos hoje na crítica disciplinar é que é muito fácil hoje, qualquer que seja a proposta, quer seja dos arquitectos do star system, quer dos arquitectos ditos resistentes da tradição da arquitectura (como temos cá muitos em Portugal) até aos radicais e aos críticos, em todas estas diferentes abordagens, é muito fácil encontrar um ponto negativo e dizer: estes não prestam ou não são interessantes por causa disto e daquilo. Estes são uns vendidos ao sistema, estão fora do sistema, ou vão aos eventos e estão completamente dentro da disciplina e a sua intervenção social é muito relativa... Portanto é muito fácil, em qualquer um deles, descartarmos. Por isso é que temos muito o entrincheiramento disciplinar hoje em dia. Uns que defendem isto, outros aquilo e não conseguem encontrar campos de contacto, porque é muito fácil criticar cada uma dessas intervenções. Vattimo falava da precariedade e da superficialidade... São condições às quais hoje não podemos fugir. Mesmo os arquitectos que defendem a tradição e que procuram agarrar essa estabilidade da perenidade e da tectónica, mesmo esses, estão deslocados. Apesar de se quererem agarrar às raízes e às suas origens, perante este mundo em transformação e mutação radical, eu vou agarrar aqui este núcleo, esta espinha dorsal da disciplina. Em qualquer uma dessas situações, é muito fácil pô-los em causa. Acho que isto não é produtivo para quem estuda e para quem investiga a arquitectura actual porque é preciso ver para lá dessas superficialidades e dessas fragilidades. Apesar de ser possível fazer a crítica de que os Stalker estão no sistema mediático da arquitectura, se olharmos realmente para as suas propostas, podemos retirar algo de fundamental, de profundamente interessante para a disciplina. A ideia da necessidade de perceber a realidade através da caminhada, da experiência continuada no tempo. E isto pode ver-se com os arquitectos do star system, com os arquitectos todos... É preciso ver para além de todas essas superficialidades.

O que me parece fundamental nos dias de hoje é não estarmos dominados pela lógica dicotómica tradicional de ou é uma coisa ou é outra. É uma coisa e é outra. Agora, é verdade que há certas dimensões que prevalecem nuns casos e noutros. Não é tudo igual, não são todos críticos nem relevantes para a disciplina da mesma forma. Têm características diferentes, uns retêm dimensões críticas mais interessantes e mais

sólidas que outros. Agora, não me parece possível encontrar uma posição, quase perfeitamente sustentada, adequada, na qual possamos agarrar e dizer: é isto. Isso não existe. É nesta multiplicidade de propostas diferentes, que têm campos e preocupações diferentes e que respondem de modo diferenciado a essas preocupações que alguma coisa se pode construir.

Por exemplo, posso achar que o Frank Gehry é muito importante a nível das possibilidades da experiência arquitectónica, não das formais, mas do modo como uma experiência pode ser rica para um espectador e na sua capacidade de lhe dar liberdade de imaginação (um objecto que seja sugestivo é abstracto e figurativo ao mesmo tempo), é um processo claro de abstracção mas que não perde as relações com o domínio figurativo. E isso é muito interessante para perceber essa experiência arquitectónica mas, se calhar, o Gehry não tem importância nenhuma no campo do pensar a cidade contemporânea. E isto é fundamental hoje, porque não vamos encontrar facilmente arquitectos que respondam aos campos todos de interesse dos nossos dias. É preciso ir buscar, conforme os interesses específicos e as preocupações de cada um e de cada instituição disciplinar. É preciso saber ir buscar os lados positivos de cada uma destas propostas, tendo consciência de que não vamos encontrar nenhum posicionamento que nos satisfaça na totalidade.

Vê-se que os arquitectos defendem as suas posições constantemente – isso é natural. Quem tem uma actividade directamente relacionada com algo define-se em contraposição ao que está em voga. Acho que o papel dos teóricos e dos críticos não é assumir essa posição mas, por outro lado, tentar ver que existe algo interessante naquela proposta num determinado sentido e que existe algo importante noutra e as duas propostas podem ser completamente diferentes e opostas. O papel difícil da teoria hoje é sair fora de uma linha única e saber conviver com essas múltiplas linhas. Saber navegar entre essas diversas propostas conforme os temas e as questões que estão em causa. Grande parte desta questão hoje do efémero e da intervenção urbana é uma moda, mas é também uma proposta prepositiva relevante. As duas coisas não têm que ser opostas para serem importantes. É verdade, o ser uma moda faz parte da nossa lógica actual. O que é interessante transforma-se rapidamente numa tendência e é engolido e integrado com maior ou menor facilidade pelo sistema.

Então, se calhar, já não há lugar para uma crítica mais radical? Considera que há lugar para a radicalidade na arquitectura e no urbanismo contemporâneo? É possível ser-se radical hoje?

Há. Acho que estas críticas são radicais. Vamos lá ver, não vejo o sistema como o papão...

O que pretendo dizer é que não há lugar, pelo menos, para o conceito de radical como o entendíamos nos anos 60.

Não, isso não. Nos anos 60 a radicalidade ainda se colocava, ainda era possível colocar a radicalidade de fora de um sistema. Hoje acho que é muito difícil fazer essa divisão em absoluto. Há obviamente diferentes posicionamentos nesse espectro, há posicionamentos definitivamente mais críticos do que outros. Agora, é impossível pensá-los fora do sistema, porque o sistema vive exactamente dessa diferenciação e dessa construção da radicalidade. O próprio sistema capitalista, no seu funcionamento actual, funciona com essa radicalidade, exige-a. A questão é quando é que o sistema implodirá, porque o que vai engolindo também vai sendo cada vez mais indigesto. Essa lógica de incorporação da diferença e da radicalidade dentro do próprio sistema criou um enorme mal-estar na disciplina, porque ao mesmo tempo que as pessoas querem combater aquele sistema são integrados nele. Isso é uma condição actual mas, no meu entender, não é uma limitação, é simplesmente um novo tempo que nós vivemos.

É aquilo que eu poderia definir de pós-modernidade. O que me interessa nesta é exactamente essa experiência da realidade e essa concepção de uma realidade que não pode mais ser tomada de uma forma unívoca, simplista e una. É uma diversidade e uma multiplicidade, na qual a ideia de coerência e a ideia de posicionamento absoluto contra algo é altamente difícil e complicada. Não quer dizer que esses posicionamentos não sejam possíveis, são possíveis na sua limitação natural.

Não acho que a crítica fora do sistema, ou a perda dessa crítica completamente fora do sistema, seja um

motivo hoje em dia para pensar ou para ter uma atitude. Acho que essa condição de base é nova e até muito mais interessante que a anterior. O Hans Blumenberg tinha um texto muito interessante chamado *Naufrágio com Espectador*². Era uma crítica a essa ideia, que é muito comum, das pessoas colocarem-se dentro da ilha a verem o barco naufragar, como se o barco estivesse longe. Não. Nós estamos dentro do barco e escusamos de pensar que estamos fora. Nesse sentido, toda a possibilidade de crítica tem que estar dentro desse barco e é uma crítica em constante tensão com o sistema mas uma tensão que não está fora, está dentro dele. Isso parece-me hoje uma condição fundamental para pensar a própria crítica. A crítica simples de dizer: isto não me interessa porque simplesmente é do sistema ou isto interessa-me porque está fora dele. Parece-me uma posição cada vez mais difícil de sustentar.

Qual entende ser o papel dos novos meios digitais, sobretudo os de comunicação, na prática da arquitectura e do urbanismo? Principalmente na vertente da participação, das redes sociais e da interacção com o público.

Acho que há experiências bastante interessantes ao nível da relação... Da cidade poder reflectir sobre o seu espaço e a sua vida. A Lucy Bullivant trabalha muito nessa relação da interactividade na cidade, tem experiências muito interessantes que podem fazer repensar a ideia do espaço público, como o espaço público pode albergar uma actividade que não é puramente materializada em edifícios mas que tem essa capacidade de interactividade directa com quem habita a cidade. É um campo muito interessante mas relativamente restrito, onde todas as propostas são restritas relativamente ao seu campo de actuação. Contudo parece-me que tem campo de exploração. Tem o outro lado. Há quem diga que tudo isso também pode cair, mais uma vez, dentro da lógica da sociedade do espectáculo do Debord e transformar a cidade numa dimensão puramente lúdica, sem substrato crítico. Acho que mais uma vez se joga nas propostas. É possível haver um posicionamento crítico dentro dessas intervenções.

Estava a pensar nas projecções que alguns artistas fazem sobre edifícios com mensagens políticas, na possibilidade de uma leitura diferente da cidade e da sua reactividade, em relação aquilo que é exposto às pessoas ou no mapeamento da realidade. Isso pode ser muito produtivo, não só como instrumento de análise, mas mesmo ao nível do projecto arquitectónico. Há sempre contradições ou ambiguidades entre o lúdico e o crítico, portanto poderá inclusive englobar as duas vertentes. O lúdico não vai contra o crítico, embora muitas vezes seja entendido nesse sentido. Pode haver uma dimensão crítica no lúdico e uma dimensão lúdica no crítico e isso não será problemático.

Por exemplo, a questão da mutação do espaço urbano através da luz pode ser muito interessante, mas também pode ser simplesmente um espectáculo destituído de dimensão crítica. Acho que é um campo de investigação interessante, mas mais uma vez é difícil defender um programa utópico ou um programa libertador e emancipador a partir delas. É fácil perceber que pode ter uma função crítica mas não vai salvar a arquitectura das suas contradições de base e das ambiguidades que hoje manifesta, sobretudo na relação com a lógica produtiva dominante.

A mesma coisa acontece com a relação hoje de grande parte da arquitectura com o mundo das marcas mediáticas. Não considero isso nem uma venda ao sistema, nem uma dimensão crítica profunda. Acho, mais uma vez, que há várias perspectivas e várias vertentes pelas quais podemos olhar a questão (basta pensar nos eventos feitos com os patrocínios ou por grandes marcas). Estava a pensar naquele objecto portátil da Zaha Hadid ou a Prada do Koolhaas. Não se trata simplesmente de uma promoção de uma marca, mas da própria marca assumir uma certa dimensão crítica. A Prada assumiu isso com o Koolhaas. O sistema mediático e o sistema comercial das marcas assumem essa dimensão crítica e criam um evento feito por uma determinada marca para criticá-la ao mesmo tempo que funciona como promoção desta. Isto hoje faz parte do sistema, este vai agarrando e incorporando todas essas novas dimensões críticas ao ponto de as tornar produtivas

² BLUMENBERG, Hans - Shipwreck with spectator : paradigm of a metaphor for existence , 1979.

a nível da própria marca. É uma das condições actuais e é preciso pensar sobre ela mais seriamente do que simplesmente pelas lógicas dualistas que temos. É impossível perceber uma intervenção dessas através de um único ponto de vista. É muito fácil dizer que é uma venda ao mercado ou que simplesmente é fantástica. A dimensão crítica que existe dentro do sistema não é uma coisa nem outra, podendo ser as duas e portanto essa dimensão absoluta de ser simplesmente crítico, lúdico ou comercial, parece-me hoje em dia muito difícil de delimitar.

Que atitude deve ter hoje o arquitecto perante as exigências da contemporaneidade?

Acho que ainda há muito a fazer no posicionamento do arquitecto perante essa nova realidade. Ainda existe uma total incompreensão por parte da disciplina em relação a essas novas condições. Isto para dizer que essa relatividade da intervenção do arquitecto, essa ambiguidade hoje em dia, creio que está longe de estar assimilada pela disciplina. Mesmo na teoria e na crítica há uma grande delimitação que, se calhar, podemos achar natural. Existe um certo entusiasmo e optimismo em pegar nalguma coisa porque é nova, porque é interessante e porque traz outras perspectivas para depois, daqui a 5 anos, olharmos para essas propostas e dizermos: o interesse é relativo porque afinal não era assim tão consistente, ou porque se venderam ao mercado, ou porque se tornaram famosos. Tudo isto tem a ver com essa condição de superficialidade e de precariedade que o Gianni Vattimo falava. A experiência pós-moderna tem sempre associada uma precariedade e uma superficialidade, à qual hoje não conseguimos fugir. É preciso aceitar essa condição para se poder ter uma intervenção positiva e construtiva sobre a realidade. Portanto, acho que há muito a fazer nessa interiorização dessa nova realidade.

Acho que não está feita. Ainda existem muitas dicotomias, não só as do passado, mas existe uma certa cristalização sobre a ideia do que é uma intervenção política do arquitecto. Há muitas ideias que estão muito desfasadas da realidade e por isso acabam por perder um pouco a sua relevância. Há novas propostas, que também não vêem muitas vezes as contradições e ambiguidades que existem.

Acho que a tarefa da crítica é exactamente perceber esse terreno movediço no qual hoje nos movimentamos e saber ter consciência dessas limitações. A disciplina ainda vive muito da lógica do *'the next big thing'*. A novidade que de repente vai mudar tudo. Muitas destas coisas do efémero, hoje têm a ver com isso: de repente parece que também a produção de uma determinada intervenção na cidade, com a população, vai reformular e vai permitir um novo programa emancipatório para a arquitectura, e de repente vamos ter uma participação das pessoas... Essa participação é altamente contraditória, porque a sociedade também o é. Se quisermos, as dicotomias do operariado e de uma resistência das bases da sociedade e do povo estão hoje, obviamente, postas em causa, porque o povo está dentro do sistema, vive com ele e só quer um pouco daquilo que são as benesses que este traz. Tudo isto está um pouco desfasado da realidade. Há um campo fundamental de investigação: o que é uma dimensão política da disciplina? E há muito para ser trabalhado nesse campo. O que é que é? Onde está essa dimensão? Uma intervenção num determinado contexto social, precário, de repente torna esse arquitecto mais relevante do que o arquitecto que está a produzir dentro da sua própria cidade um objecto com determinadas preocupações? Hoje em dia há um certo endeusamento de uma determinada vertente social e muitas vezes em contextos de emergência ou catástrofe, mas, se calhar, podemos dizer que as cidades hoje vivem todas dentro de uma lógica de catástrofe iminente. Portanto, essas intervenções têm um campo muito variado e há muitos papéis que o arquitecto pode cumprir e, nesse sentido, um arquitecto não pode cumprir todos ou não pode dizer que, de repente, esta é que é a lógica adequada de intervenção sobre a cidade. Há múltiplas lógicas e há, para problemas específicos, intervenções específicas, e arquitectos e propostas mais relevantes do que outras. É preciso perceber a diversidade e a pluralidade que nos caracteriza hoje em dia.

Não é nada fácil hoje olhar para a arquitectura e ter um posicionamento definido - estes são os conjuntos de fundamentos nos quais eu acredito.

Estamos sempre a ser postos em causa. Quando encontramos algo que nos parece ser relevante para a disciplina, eventualmente para essa repolitização da actividade, também lhe percebemos o outro lado e as suas limitações. A arquitectura sempre foi assim, sempre caminhou no sentido de ter propostas que são úteis e que ficam e das quais é possível retirar algo. Não são propostas que resolvam problemas em absoluto, mas que vão sendo úteis para pensar a realidade. Acima de tudo, creio que é essa a condição actual. Há propostas muito diferentes hoje em dia que podem ser úteis nesse sentido.

Acha que a arquitectura, para o público em geral, começa a ter mais relevância? Estas novas práticas procuram trazer essa consciência do que se passa na cidade e do que pode ser a cidade.

Sem dúvida nenhuma. São dos campos mais fecundos da arquitectura actual porque nos fazem ver a realidade a outros níveis. Mas isso também tem muito a ver com a lógica mediática. Todas estas propostas são rapidamente transformadas em grandes mitos e em grandes *'the next big thing'*. Eu gosto de analisar essas coisas ao nível dos tempos mais lentos e tentar perceber a sua relevância, porque tão rapidamente são *'the next big thing'*, como são abandonadas como se não fossem nada. Apesar de tudo acho que nessas diversas tendências há algo que fica, como hoje acontece com as utopias dos anos 60 e 70. E pensamos: isto não tem relevância nenhuma para a arquitectura, isto cresceu e morreu, mas hoje vemos que está ali um campo muito interessante e uma série de pistas e de possibilidades que podem ser úteis. Acho que a disciplina vive muito dessas linhas que vão sendo deixadas, que adormecem e são reavivadas. E para além de as vermos como *'the next big thing'*, podemos analisá-las mais profundamente e perceber que mesmo apesar das contradições que têm, da ambiguidade que possam ter e esse dizer que é uma moda - e não deixa de ser - podemos tentar perceber que, apesar disso, há ali algo que nos permite pensar a disciplina de outra forma. Os Stalker (vou continuar com o mesmo exemplo) não vão resolver os problemas das cidades, mas se calhar chamam a atenção para uma série de coisas que podem ser úteis, até em campos completamente diferentes dos deles. Os Stalker recusam a lógica do projecto arquitectónico, mas se calhar mesmo a nível deste, para quem os faz, perceber a lógica e a possibilidade que está por trás, não só de análise, mas da própria experiência que propõe da cidade, pode ser muito útil no sentido de a pensar em novos termos. É possível retirar um substrato, algo que seja útil para a disciplina e que será funcional daqui a 10 anos (por muito que não seja eventualmente *'the next big thing'*). Mas no entanto, ficou ali alguma coisa que pode ser repensada, reinventada e que por isso não é um dead end. Não conseguimos ver o futuro distanciadamente mas podemos ter uma atitude mais aberta. Gosto de falar de uma coisa a que chamo o adiamento do juízo. Perante algo que nos é dado não dizermos simplesmente "isto não me interessa", mas adiar um pouco o juízo inicial (natural na maneira como olhamos para a realidade) e tentar perceber um pouco mais antes de tomarmos um juízo final. Os arquitectos tomam juízos com relativa facilidade e ao fazerem-no estão a delimitar muito o espectro (isso vê-se muito nos críticos), a ideia do "isto não interessa porque vem dali." É importante essa capacidade de conseguirmos confrontar com a pluralidade, sem deixarmos cair no relativismo absoluto de que é tudo igual. Temos que deixar fugir essa ideia de cair tudo no relativismo e saber aceitar a pluralidade e a multiplicidade que hoje temos na disciplina. Isso implica uma estrutura base de quem está a olhar a realidade, de não embarcar simplesmente numa determinada tendência e deixar-se ficar cego em relação ao campo que a envolve, ou deixar-se ficar cristalizado. Isto é o meu campo de segurança, isto é o que acredito. É muito difícil hoje sustentar estas convicções e isso é uma condição positiva da situação actual. A realidade como hoje existe só nos permite essa alternativa, portanto temos que a encarar, aceitar e saber encontrar as formas mais adequadas de nos relacionarmos com ela.

Se olharmos para algumas décadas atrás, as tendências eram discerníveis. Olhávamos para a história e sabíamos – aquilo segue este caminho, é possível ter essas convicções e ter esse pensamento fundacional sobre a disciplina. Hoje ter uma base de fundamentos que permitem sustentar as minhas convicções sobre a arquitectura é muito difícil, se isto é possível é altamente limitativo, porque não permite ver a realidade como um todo. A aceitação da multiplicidade e da instabilidade é uma coisa bastante difícil. As pessoas

gostam de criar convicções seguras e de trabalhar sobre fundações seguras. Não é fácil hoje em dia tê-las, porque, acima de tudo, existe uma multiplicidade de possibilidades.

O contexto actual é algo bastante complexo a nível dos posicionamentos, mesmo a nível histórico. Para quem faça uma contextualização histórica da situação actual (quem diz da situação actual, diz desde o novo milénio), não só é muito próximo como a possibilidade de encontrar âncoras nesse tempo é muito complicada, pois tudo é muito mais diversificado e plural.

Estas práticas são ‘the next big thing’ mas e depois?

Estes temas surgem exactamente porque se tornaram ‘the next big thing’. Porque o meio mediático, as revistas, as bienais, começaram a prestar mais atenção a isto. Obviamente que ser ‘the next big thing’, não é nenhum problema.

Não. E muito menos hoje.

É sinal de que há quem esteja preocupado com estas questões e queira retirar algo delas e não há dúvida nenhuma que há muito a tirar. Por exemplo, a instalação dos dass³ para a Experimenta Design foi muito interessante. O que é isto de construir uma estrutura efémera, que permite ver o Jardim da Estrela de uma maneira diferente por uma noite? Sendo uma proposta restrita, dentro de um âmbito específico que é um grande evento cultural na cidade de Lisboa, pode ser muito útil para percebermos outras formas de pensar a cidade. É quase uma outra possibilidade de pensar o espaço urbano: como uma experiência.

Que a arquitectura pode permitir um outro olhar sobre a cidade pode ser muito útil e pode ser pensado a nível de múltiplas propostas diferentes (trazendo estas algo). Podíamos dizer: vamos construir um edifício permanente, material, físico e permitir essa experiência. É verdade mas será que o facto de assumir a efemeridade não nos traz alguma coisa de boa? Provavelmente sim. A cidade não tem que ser simplesmente constituída por estruturas materiais construídas, pode haver uma efemeridade que nos leva a observar de outra forma.

Exactamente por isso é que pretendo enquadrar a ideia de *Homo Ludens*. O ser que participa, que é livre, criativo e que tem uma possibilidade de abertura no modo como vê a realidade.

E que se calhar não tem os instrumentos de licenciamento tradicionais, pesados...

O Cirugeda tem muito esse lado de permitir experiências na cidade, através do ilegal e da apropriação de um lote devoluto ou de algo que não tem uma utilização e que lhe pode ser dada. A ideia do efémero é uma das questões que me parece mais interessante, pois a arquitectura sempre foi pensada contra o efémero.

Estava a lembrar-me da instalação que os EXYTZ⁴ fizeram para a Bienal de Veneza, onde as pessoas podiam dormir.

Isso pode ser muito interessante numa relação mais experiencial com a cidade. Não quer dizer que a relação experiencial não exista na cidade material, construída, física, habitual, mas pode haver novas perspectivas, e o efémero permite-nos abrir outros campos que podem estar relacionados com programas específicos. Há aquele hotel que foi colocado no museu dos Lacaton & Vassal⁵, em Paris, no Palais de Tokyo: um hotel feito na cobertura que também permitia passar uma noite lá em cima.

Como as tendas dos MOOV⁶, nos pátios do Chiado.

Os MOOV, a nível nacional, são realmente muito particulares e os mais conscientes dessas possibilidades – por exemplo, o *Kitchain*⁷, uma espécie de cozinha que activa a participação, é bastante interessante. Os arquitectos sempre pensaram na permanência, e isso pode deslocar a ideia do arquitecto como alguém que

³ DASS, projecto Tree House Hotel, Experimenta Design, Lisboa, 2009.

⁴ EXYTZ, projecto “métacity/métavilla”, apresentado durante a 10ª Bienal de Veneza, 2006.

⁵ Hotel Everland, projecto da dupla L/B, que esteve instalado na cobertura do Palais de Tokyo entre Outubro de 2007 e Maio de 2009.

⁶ MOOV, projecto DEMO_Polis, instalação urbana Luzboa’06, Lisboa, 2006.

⁷ MOOV, projecto Kitchain, em parceria com Benedetta Maxia, Fribourg, 2009.

faz intervenções puramente permanentes. Este faz uma intervenção sobre o espaço, e esta pode ser uma instalação efémera. Como eu defendia no editorial da *arq|a* sobre a questão do efémero: toda a arquitectura é efémera, não podemos fugir dessa condição. Mas essa consciência da efemeridade como um instrumento e uma estratégia possível para a arquitectura é muito interessante e tem muito campo que pode ser trabalhado.

É curioso, porque acaba por ser aquilo que o Constant na Nova Babilónia acabava por sugerir.

Sim, o Constant tinha aquela ideia de que as pessoas é que deviam construir os espaços e não os arquitectos...

Que a experiência do espaço devia ser mutante.

E que essa experiência do espaço ia criando novas comunidades e novas formas de relação. Estas propostas estão já completamente inscritas (aí os anos 60 são determinantes).

A disciplina explodiu nos anos 60, a nível do que pode ser. Eu detesto a expressão: já está tudo inventado, acho que só o contexto actual não permite que as coisas sejam reproduzidas da mesma maneira, só a adaptação a uma realidade actual obriga imediatamente a uma certa originalidade e singularidade. Não tenho nada dessa visão de que já está tudo inventado e só resta copiar. Confesso que é algo que me 'irrita' um bocadinho.

Mas essas intervenções actuais têm um lastro histórico importante e é fundamental perceber-se. Muitas vezes, exactamente porque se tornam moda, as pessoas nem têm consciência desse lastro. Acho que esse é um papel também da crítica e da teoria, saber criar esses laços: o que estão aqui a ver, se calhar, cruzado com o que foram as propostas dos anos 60, pode ter outra fundamentação e pode ser rico em novas ideias. O lado histórico não fica perdido: faz parte, está presente, é actual, não se perdeu.

A ideia de participação e a ideia de evento, não no sentido dos anos 80 e 90, bem como a ideia de efémero, são todas muito ricas, mesmo para pensar a questão urbana, porque a própria cidade é efémera.

Conversa com a arq. Inês Moreira.

Porto, 10 de Maio de 2010.

Após apresentar o tema da minha dissertação, a conversa iniciou-se de modo informal, com a apresentação por parte da arquitecta do seu trabalho mais recente, a edição de uma revista com o tema: Mapa de Jovens Práticas Espaciais. A conversa prosseguiu com a arquitecta a apresentar o seu portfolio e a falar do seu trabalho.

Na semana passada, estive aqui em grande crise nesta mesa, porque estive a acabar de editar uma revista, a *A21*¹ sobre algo a que chamei 'mapa de jovens práticas espaciais'. Não é uma reacção à *Geração Z*, porque eu própria faço parte da *Geração Z*. Mas acho que isso são estratégias de entrada no mercado na maior parte das vezes e, por isso, questiono a veracidade do tipo de experimentação ou do tipo de entrega que ali está.

Não suporto aquelas pessoas que estão sempre a dizer que é uma arquitectura jovem, pois isso pode ser uma forma de omitirem responsabilidade. Ao colocarem-se no papel de jovens têm um certo facilitismo em procurarem aceitação e compreensão por quem os vê. O que procurei cartografar neste número da revista foram práticas que nem sequer estão preocupadas com os círculos de legitimação da arquitectura, na maior parte das vezes. São arquitectos que fazem cinema, *design* ou performance e que não estão preocupados com o sistema da arquitectura. Acho que é uma atitude altamente experimental.

Porque os outros, apesar de terem uma postura de algum modo mais alternativa, já estão institucionalizados. Aparecem em todas as revistas, aparecem em todo o lado.

Aliás, parecem feitos à medida da revista onde querem aparecer.

Não sei se conheces o meu trabalho. Estou a perguntar isto para saber de que modo hei-de guiar as minhas respostas. Sou arquitecta, mas também desenho exposições, faço instalações, desenho espaços e instalações em colaboração com artistas. Também escrevo e edito livros, organizo eventos e dou aulas. Tenho várias vertentes de trabalho, defino-me pela relação entre a teoria e a prática, portanto, a investigação teórica é só um dos aspectos. Nos últimos dois anos tenho feito menos em termos de espaço concreto porque estou no meio do doutoramento.

Conheço o seu blogue, o Petit Cabanon e a primeira coisa que me interessou para a contactar foi a sua participação no Evento² em Bordéus.

No *Evento*, por exemplo, eram coisas que não são experimentais (no sentido de feitas por jovens emergentes). O *Evento* foi programado com artistas com uma carreira internacional longa e conhecida. São pesos pesados da arte pública, não é propriamente algo emergente e alternativo.

Mas vamos fazer o seguinte, vou buscar o meu portfolio e assim, em vez de dar respostas muito generalistas, vou falando do meu trabalho concreto.

Esta foi a primeira exposição³ que montei num espaço industrial. Feita com contentores e andaimes, era assim uma estrutura muito longa e continha um percurso que atravessava a fábrica de uma ponta à outra e lá no fundo havia palcos para música electrónica e espectáculos de dança. Esta outra foi a maior exposição que já montei. Tinha cerca de 4000 m², era igualmente um percurso, com um grande passadiço que atravessava a fábrica toda de uma ponta à outra. Com 100 m de comprimento, de um lado tinha uma sala para projecções, uma de exposição e depois ia tendo várias paredes para dar escala a coisas mais pequenas. Tinha também

¹ Revista Arquitectura 21, nº11 Maio, *Mapa de Jovens Práticas Espaciais*, Rio de Mouro, 2010.

² Evento 09, *L'intime collectif: Performative Gathering*. Equipa curatorial: Cláudia Martinho, Inês Moreira e Marcin Szczelina, Bordeaux, Outubro 2009.

³ MOREIRA, Inês e FURTADO, Gonçalo; *Urbanlab*, Instalação espacial para a Bienal de Arte Contemporânea da Maia, 2001.

uma zona de música electrónica e na exposição inaugural havia uma peça do Didier na entrada. Atrás da escada, estava uma casa, outra instalação que os a*s fizeram com o Paulo Abrantes em 2004. Isto é o meu tipo de estética: industrial, pesadona e com materiais reutilizados.

Do *Evento*, este é o dossier de imprensa. Há várias versões, uma mais populista, mais simples, para o público em geral, e este com um ar mais arty, mostra mais algumas imagens dos trabalhos antes de eles serem instalados (o conceito dos artistas).

Esta é a exposição do Terminal⁴. Uma grande que fiz na Reitoria da Universidade do Porto⁵. Interessa-me sempre esta ideia de processo de montagem, do seu carácter invisível onde se vão experimentando coisas. Normalmente, no mundo das exposições, só se mostram as obras de arte e os espaços, que até podem ser concebidos para a exposição, são deixados para segundo plano. Portanto, tento sempre sublinhar o processo de montagem do espaço e o próprio espaço. Para mim, a questão da espacialidade e a surpresa de entrar numa exposição tridimensional é muito importante (o lado mais experiencial).

Não penso no meu trabalho como uma estética. Penso nisto quase como uma ausência de representação. Interessa-me o facto de ser muito neutro e anulado.

Esta outra exposição⁶ foi na mesma sala, com os mesmos materiais, mas desmontados e remontados doutra forma. Montámos os contentores na fachada da Universidade e depois fizeram-se projecções de vídeo lá dentro. Foi uma inversão, em vez de ter uma sala grande a ser iluminada, aqui criámos uma espécie de grande black box com salas de exposição pequenas à volta, que continham exposições. A grande sala era de projecção escura.

Este é outra vez o Terminal. Foi um projecto que demorou muito tempo a ser feito. Primeiro o espaço foi usado pelo Paulo Mendes e pelo Paulo Cunha e Silva. Depois o Pedro Gadanho fez uma instalação de uma exposição que foi transformado várias vezes. Quando chegámos para montar uma outra exposição, era indescritível. Portanto o que fizemos foi demolir e começar do zero. Tivemos que encontrar os contentores marítimos no estaleiro e transformá-los. Foi um processo muito engraçado, pois interessa-me muito a transformação dos próprios materiais. Não numa perspectiva da construção, mas a sua história. Pensar: esta veio da China, aquela veio do Camboja, esta vinha com fruta e aquela trazia madeira e imaginar como circulam e por onde já passaram.

Acho que assim, já podemos partir para a conversa... Esta é a tal revista que ando a editar. Revejo-me muito nela, embora seja sobre o trabalho de outras pessoas e não do meu. Revejo-me porque fala de projectos interdisciplinares que, acima de tudo, não estão preocupados em ser apenas isto nem arquitectónicos (ou o que quer que seja). Existem e quem os lê é que os tenta encaixar nesta ou naquela área. Interessa-me muito a criação nesse sentido (é artística, teatral, dança ou arquitectónica). As questões corporativas e de delimitação das disciplinas não me interessam de todo e, muitas vezes, este tipo de números que fazem um panorama de uma geração tentam encaixar e filiar aquelas práticas noutras. Em muitos casos, elas são mesmo sequência, mas noutros forçam as pessoas a encaixar-se em gavetas. Aqui o que tentei fazer foi simplesmente relacioná-las, sem estar a dizer: estes são herdeiros daqueles ou dos outros, porque essas não são as preocupações. Além de que muita gente fez Erasmus, mestrados ou doutoramentos fora, trabalha aqui e acolá, portanto, é muito difícil filiá-los. Este número tem um texto da Susana Ventura, que fez o curso em Coimbra. Aqui temos os Auzprojekt, que foram meus colegas, mas numa colaboração que fizeram com um artista, que não é propriamente o tipo de trabalho que costumam fazer. Depois o Tiago Castela, que fala sobre espaços clandestinos em Lisboa, e as Cirurgias Urbanas, que são umas arquitectas paisagistas do

⁴ MOREIRA, Inês; MENDES, Paulo e MARTINHO, Cláudia; *Terminal*, Instalação Espacial para Centro de Exposições de Arte Contemporânea, Oeiras, 2005.

⁵ MOREIRA, Inês, *Depósito*, Instalação Espacial para Exposição de Arte Contemporânea e Património Museológico, Universidade do Porto, Porto, 2007.

⁶ MOREIRA, Inês, *Pack*, Instalação Espacial para Exposição de Arte Contemporânea, Universidade do Porto, Porto, 2007.

Porto que andam a requalificar ribeiras. Mas sítios sem qualquer qualidade espacial, portanto, é mesmo o nível não representacional da arquitectura. Este é o meu irmão, o Paulo Moreira, e está a trabalhar em Luanda com os musseques e as populações mais carenciadas, e o Filipe Balestra, que também trabalha com comunidades com esta particularidade noutros países. Depois, o José Pedro Sousa, que trabalha sobre o digital, com materiais tradicionais. Este é o Eduardo Barata, que está na Austrália e usa o mesmo tipo de tecnologias com resultados totalmente diferentes. O Atelier Base, que fez mais uma escolinha em África, num processo em que não participaram na construção. Foi tudo com desenhos enviados, assim muito *low-tech*, explorando o tipo de construção que lá existe. Temos os Espacialistas, que fazem performance na paisagem. São arquitectos mas usam uma espécie de estética dos anos 60. O Ateliernob com este projecto em Sacavém que até já foi premiado. E isto são os Ateliers de Santa Catarina, das irmãs Almada Negreiros, que aparece aqui não enquanto projecto de arquitectura delas, mas enquanto plataforma e modo de organização de diversas disciplinas. Tem arquitectos, designers, artistas, pessoas do marketing, da moda... Interessou-me apenas referir como é que estas áreas se articulam. Às vezes não é preciso estarem a colaborar proximamente, basta trabalhar no mesmo sítio que surgem diversos tipos de colaborações. Depois começa a parte mais cultural. A revista *Detritos*, que é uma revista de cultura, filosofia e arquitectura; os *Opúsculos* que são editados pelo André Tavares; a revista *Conditions*, que é de uma portuguesa que vive na Noruega; o *FreeSpeech*, que é um evento organizado em Lisboa por designers e arquitectos; e as duas *Pecha Kucha*, a de Lisboa e do Porto. Depois há outra parte, a que chamei Organização, com a Rita Palma, que é arquitecta mas trabalha com eventos culturais, agora está na Trienal de Arquitectura de Lisboa com o Manuel Henriques, que trabalha na Direcção Geral das Artes; o Pedro Jordão, que agora é director artístico do Teatro Aveirense e o Pedro Gouveia, que tem uma plataforma activista para a integração das pessoas com deficiência, através das leis das acessibilidades. Isto é a coisa menos espectacular que existe, é totalmente anti-espectacular, mas é um tipo de prática (não lhe vou chamar experimental), mas off, fora do mainstream. E a Ângela Ferreira, que trabalha numa câmara municipal com os PDM. Depois as Práticas. De Coimbra, o Tiago Hespanha, que faz cinema; a Catarina Simão, que é arquitecta e trabalha com o arquivo de cinema de Moçambique; o José Capela, que faz cenografias para a companhia de teatro Mala Voadora; o André Guedes, que é arquitecto, faz instalações artísticas e tem uma carreira só como artista; e o João Martins, foi meu colega na faculdade durante dois anos, nunca acabou o curso, e já faz bandas sonoras e ambientes sonoros para a companhia de teatro Visões Úteis. Depois, a Cláudia Martinho, arquitecta, trabalha com o Didier no Bureau des Mésarchitectures e agora começou a dedicar-se mais à experimentação sonora. Portanto, o espaço como um som: o som não é só o que ouvimos, é como a matéria se movimenta no espaço. Tenho um pequeno texto, *Um Retrato do Artista enquanto Investigador*, do Dieter Lesage⁷, que é um filósofo alemão, que critica o sistema de ensino de Bolonha, dizendo que os sistemas de ensino tentam delimitar as possibilidades das práticas. Um arquitecto faz isto, um artista faz aquilo, e se um artista faz isto e quer fazer um doutoramento tem que fazer aquilo... Não compreendendo que há uma parte da prática que é experimental e nesse sentido é teórica, porque não é concreta, é altamente imaterial.

Nas décadas de 1950 a 1970, assiste-se a uma crítica ao primado funcionalista do Movimento Moderno. Ao mesmo tempo, faz-se a apologia de uma arquitectura e urbanismo preocupados em responder, não só às necessidades fundamentais e comuns à humanidade, mas às necessidades e desejos específicos de cada cultura e indivíduo. A mudança de paradigma foi assinalada pela oposição dos termos *Homo Faber* e *Homo Ludens*. O primeiro como o homem racional, funcional e eficiente e o segundo como o ser motivado, livre e criativo. Que leitura faz da oposição *Homo Faber/Homo Ludens* e

⁷ LESAGE, Dieter, *Um Retrato do Artista enquanto Investigador*, revista A21 Mapa de Jovens Práticas Espaciais nº11 Maio, Rio de Mouro, 2010, p.67-69 (Tradução de Sara Moreira). Cf. *A portrait of the artist as a researcher*. Disponível em <http://summit.kein.org/node/233>.

da mudança de paradigma a estes conceitos associada?

Os anos 60 foram há 50 anos. Houve realmente na altura essa mudança de paradigma que teve a ver com, por um lado, a mudança política e o pensamento filosófico que emergiu em França durante os anos 50 e 60, por outro lado, teve a ver com um certo apogeu económico da Europa e do Mundo Ocidental. De uma maneira, porque era radical distinguir-se o que é o trabalho do que é uma prática mais lúdica no quotidiano, por outro lado, porque alguns sectores da sociedade, nomeadamente fora da Europa, começaram a produzir o que a alimentava economicamente e que permitia que algumas pessoas pudessem ter práticas lúdicas. Visto à distância, o *Homo Ludens* é um homem político, no sentido em que pratica a polis, que vive na cidade continuamente e não apenas no horário de trabalho. É um ser que, visto à distância, é pouco engaged, pouco preocupado com as implicações da sua falta de implicação, porque vive baseado nas assimetrias sociais e culturais que existem no mundo. Acho que isso é algo importante hoje, e nisto que fui mostrando não está presente. É a questão dos estudos pós-coloniais, de pensar o que é que é a Europa no resto do mundo. As escolinhas em África têm um pouco isso, mas este número em particular não era de todo dedicado ao social e político. É mais sobre as questões disciplinares: do que é que as pessoas fazem e não tanto de onde é que elas se filiam. Mas onde quero chegar com isto é que o *Homo Ludens*, visto agora à distância e conhecendo cada vez melhor as assimetrias económicas que existem no mundo, torna-se uma espécie de provocação. Nomeadamente se pensar na Ásia, África ou nas assimetrias económicas que levam a que a Europa suba sempre economicamente e que o resto do mundo alimente o apogeu desta (agora com a crise parou o crescimento), vê-se que esse lado lúdico é um bocado apolítico. Ainda que inicialmente fosse um modo de crítica à sociedade moderna, durante 20 ou 30 anos teve uma certa pertinência, agora olho para esse tipo de práticas como *self-pleasuring*, como auto-prazenteira ou como muito hedonista. Portanto, torna-se o prazer de praticar para ele próprio, sem medir as consequências dos seus actos.

Faço a leitura do conceito de *Homo Ludens* como um homem que, apesar de assumir uma vertente lúdica, que à partida pode ser considerada como menos importante, é se calhar, exactamente por ser lúdica, que se apropria com mais interesse. Que procura melhor nível de qualidade de expressão na cidade. Daí a minha interrogação sobre estas novas práticas, muito mais alternativas, em termos de exploração de novas sensações.

Há um texto de uma filósofa belga, Hilde Heynen, em que ela fala de um momento de ruptura, que se divide em dois tipos de práticas, por volta dos anos 60. Por um lado essas mais lúdicas. As práticas podem ser físicas, performativas e concretas, mas numa visão mais utópica. Como a crítica desligada, isto é, que não põe as mãos na massa, produz imagens através de fotomontagens ou produz uma performance. Mas fotografa e filma a performance fazendo-a circular nos livros, nas revistas e nos blogues. De modo que o âmbito desta não é tê-la feito naquele sítio, com determinada audiência ou com determinados participantes, mas é o modo como depois circula nos media. Nesse sentido não é utópica, porque pode existir, mas vive da imagem, vive da superfície bidimensional em que se produz. Como dizia, Heynen divide, a partir dos anos 70, baseados no mesmo tipo de pensamento, dois tipos de práticas, uma que vai nessa direcção e outra que vai na direcção das práticas mais participativas, como foi o SAAL aqui em Portugal.

É exactamente isso que acho interessante no conceito de *Homo Ludens*, um homem muito mais participativo.

Indo nessa direcção, acho que o *Homo Ludens* estabeleceu uma ruptura que foi depois interpretada de um modo mais engaged, implicado politicamente na sociedade. É interessante e perdura até hoje, contudo, cada vez menos. Por outro lado, também abriu a direcção para tudo o que é espectacular, outdoor e que circula nos mass media. Transformou-se na espectacularização daquilo que supostamente estava a criticar. Isto é, o espectáculo como uma forma de crítica e esse lado aparatoso, pessoalmente, interessa-me menos. Normalmente, no meu processo de trabalho, evito tudo o que divida claramente A de B, acho que é muito limitador, mas aquele caso em particular ajuda a articular isto.

A referida crítica ao Modernismo apresentou na sua generalidade duas vertentes: uma reformista, que procurava um regresso aos princípios ideológicos do mesmo e que operava segundo o quadro ideológico do Estado-Providência. E outra radical que se assumiu como “contracultural”, opondo-se às instituições modernas, questionando os limites disciplinares da arquitectura e procurando uma ruptura ideológica com o Modernismo. Como interpreta esta vertente radical na crítica que realiza à arquitectura e ao urbanismo modernos?

O radicalismo só é chamado de radicalismo pelo mainstream. Parece-me que os autores que são chamados de radicais, são os que estão a produzir o seu trabalho. Estão simplesmente a fazer aquilo que tem que ser feito. Portanto não operam por diferenciação ou como uma estratégia de afirmação de um outro modo. Podem estar teoricamente conscientes de que o seu posicionamento é diferente, mas acredito que o impulso criador seja forte o suficiente para eles fazerem aquilo que tem que ser feito. Nitidamente não é mainstream, mas chamar contracultura a algumas destas práticas é diminuí-las. Elas são tão culturais como as outras, não partem de do mesmo tipo de pressupostos, de herança, de afirmação do erudito, etc. Começaram nessa altura a cruzar a *low* e a *high culture*, “a cultura popular e a cultura erudita”, bem como as referências do quotidiano e as suas práticas com as referências históricas e enciclopédicas. Aí o que foi radical foi o modo como começaram a interligar referências para produzir um trabalho que não estivesse em sequência disciplinar. Já antes na história, nos anos 20 e 30, as vanguardas tinham feito o mesmo. E esse momento, da crítica ao Modernismo, acaba por recuperar uma série de outras acções, até mesmo visualmente. A ideia da colagem, da ligação de referências muito diferentes umas das outras na produção de novos imaginários, até isso não é original, vão sempre recuperar as mesmas técnicas. Acho que chamar radical não tem aquela energia, aquele push para a frente, mas por outro lado, diminuí-as porque as considera fora do sistema. É sempre um modo do conhecimento disciplinar ou do conhecimento académico, defender-se a si próprio. Considerar fora, aquilo que não encaixa no seu sistema. Os Archigram, ao trabalharem na mesa da cozinha, não era por ser radical trabalhar nesta mas porque não tinham outra mesa. Não acredito que eles eram radicais por fazer aquilo, era só o seu modo de pensamento. Não era provavelmente como reacção mas como a criação de uma nova plataforma que era a deles. Portanto, a questão da contracultura e do radical, e do que é afirmado em oposição, reduz um pouco a importância das coisas. Por exemplo, tudo isto que aqui mostrei pode ser visto como contracultura, porque não acontece dentro do espaço de um museu, nem num espaço de uma galeria ou de uma faculdade. Não é um tipo de conhecimento que possa ser articulado inteiramente por palavras, portanto encaixa como contracultura. Contudo são as organizações culturais que o pagam. Não sou propriamente radical, mas para determinadas facções mais conservadoras isto é visto como absolutamente radical. Mesmo o *Evento*, que é com artistas mais do que estabelecidos no panorama internacional, pode ser entendido como algo muito radical, destabiliza a cidade, propondo um tipo de relação com o público totalmente diferente do que sai das instituições que tutelam a cultura. Não está dentro dos museus, nem dos sítios onde estão todos os mainstream, portanto, pode ser visto como muito radical. Ao mesmo tempo, é um tipo de radicalismo que está totalmente previsto. Acredito que, num primeiro momento, esse empurrão tivesse a ver com uma certa reacção e nesse sentido era radicalmente diferente. Mas durante o dia-a-dia, na prática dos projectos, o que empurra não é o ser diferente nem radical, mas o que tem que ser feito. No geral, acho que chamar contracultura a este tipo de práticas é diminuí-las, até porque a cultura contemporânea não pode ser compreendida sem se perceber isto, portanto, não é contracultura, é o Vitruvius da cultura contemporânea, num certo sentido é super institucional.

Considera que há lugar para a radicalidade na arquitectura e no urbanismo contemporâneo? É possível ser-se radical hoje? Será que a prática arquitectónica contemporânea, nomeadamente na Europa, tem dimensão crítica? Qual a sua relevância no meio político e qual o seu peso na sociedade?

No mundo ocidental cada vez menos, acho que é preciso distinguir isso. Primeiro, as sociedades são cada vez menos democráticas, isto é, as decisões são cada vez menos partilhadas e as pessoas estão menos

disponíveis para querer participar. As empresas dominam e não há acesso à profissão, portanto as pessoas estão cada vez mais preocupadas com o seu percurso individual. Tudo isto é composto por seres individuais, em percursos individuais e não num sentido mais colectivo e político como já foi noutros momentos. Também o acesso à educação democratizou de tal forma a arquitectura que há arquitectos a mais, de modo que cada um está preocupado com o seu percurso. Agora, acho que há zonas onde a arquitectura pode ter um papel muito mais político porque as sociedades ainda necessitam desse tipo de envolvimento. Uma vez mais, voltando à Ásia, à África e aos países onde as economias são emergentes. Aí a arquitectura pode desenvolver um papel muito mais ligado, muito mais activo. Por exemplo, estou a fazer o meu doutoramento em Inglaterra, na Universidade de Londres, e há um departamento com um subdepartamento que se chama Research Architecture, que é orientado pelo israelita Eyal Weizman. Este desenvolve trabalho sobre a ocupação dos territórios da Palestina e sobre o papel que a arquitectura desempenha na própria ocupação. Uma das linhas de trabalho que têm agora é a descolonização, quando as tropas e os colonos retiram, o que fazer com aquelas arquitecturas e estruturas que são abandonadas? Aí sim, a arquitectura desempenha um papel político e pode pensar-se de um modo muito mais consequente do que propor uma série de performances num festival de rua, que se assemelha a alguns espectáculos de teatro, de dança, de marionetas, enfim de entretenimento de crianças. Quando se fala de problemas com esta complexidade, que têm a ver com a dominação e colonização de populações, a imposição de uma ordem externa também chega através da arquitectura. E pensar politicamente a arquitectura torna-se muito mais complexo do que pensar numa performance feita com tábuas numa praça.

Então qual é hoje, no mundo ocidental, o papel da arquitectura relativamente à intervenção política?

Qual é que está a desenvolver ou qual é que podia desenvolver? Está a desenvolver muito pouco, é cada vez mais um serviço prestado ao mercado, como outro qualquer. Há arquitectura muito bem feita, há edifícios de qualidade e práticas muito interessantes mas a maior parte são produtos de mercado. As ordens profissionais também se encaminham nessa direcção, porque impõem um tipo de relação com o cliente, de relação com o mercado, com as câmaras e as organizações. É cada vez mais rígido e formatado no sentido de prestação de um serviço.

Então, se calhar, é exactamente a vertente destas práticas que pode ser mais interessante, porque pode colocar a arquitectura numa posição onde não seja só um serviço mas uma ferramenta que chama a atenção para possíveis cenários, directamente junto da população.

Voltando à distinção que estava a fazer há pouco sobre a crítica ao Modernismo, esse tipo de práticas no espaço público, que são enunciativas de problemas, são como fazer um grande banner, um outdoor e pô-lo em cima do problema. Vão nesse sentido da criação de imagens utópicas. É uma arquitectura enunciativa e representacional (enuncia e representa os problemas). Estão no extremo oposto dessas práticas participativas e mais implicadas, como são as investigações sobre os territórios ocupados ou o trabalho que algumas ONG desenvolvem em África. Que é muito mais de pôr as mãos na massa, muito menos espectaculares, com menos ecos mediáticos, mas provavelmente muito mais eficazes. Ainda que sejam intervenções de micro-escala, não espectaculares, não dirigidas ao grande público mas às populações que são directamente implicadas por aqueles processos.

A questão ocidental é muito diferente da dos países emergentes. Temos práticas emergentes nos países em desenvolvimento que são efectivamente úteis, e outras na Europa, que estão imbuídas numa sociedade de consumo e de imagem, representacionais como disse, e que, se calhar, tinham potencial para criar novos cenários. Mas será que são capazes de iniciar uma discussão de ideias na cidade?

Acho que é muito difícil fazer essa análise, porque as sociedades são muito diferentes. Estou envolvida no Mestrado de Arte e Design para o Espaço Público, aqui na Faculdade de Belas Artes, e uma das questões que nos colocamos é: quem é que é o público? Não o que é o espaço público, mas quem é que é o público e qual a audiência destes eventos. Muitas vezes o que se faz é deslocar simplesmente o problema do museu,

da galeria ou da biblioteca para o espaço público, e o nível de literacia das pessoas não é o suficiente para compreenderem o que ali está (e não tem que ser). Mas o que se está a fazer é simplesmente a deslocar uma problemática de um sítio para o outro. Não fornecendo as ferramentas suficientes para compreender o que ali está, as pessoas também não conseguem realmente interagir para além do lúdico. Há tipos de interacção com as peças que necessitam, muitas vezes, de um nível de interpretação e de conceptualização muito elevado. Peças em que a parte física é uma componente, em que é preciso compreender mais conceptualmente. E ao fazê-las num espaço público está-se, por um lado, a dar acesso nesse sentido mais democrático ou populista, mas por outro lado, se não se fornecem as ferramentas suficientes para compreender e para decifrar o que aquilo é, aumentam os públicos mas não aumenta a inteligibilidade do trabalho. Por exemplo, Bordéus é uma cidade muito particular, das mais ricas de França, logo do mundo Ocidental, onde há uma cultura de arte contemporânea longa e uma cultura erudita. Fazer este evento em Bordéus é totalmente diferente de o fazer em Vila Nova de Gaia, em Vila Franca de Xira ou mesmo no Porto, porque o tipo de relação das pessoas com a criação é totalmente diferente. Portanto, acabam sempre por ser respostas muito contextuais ao sítio onde se fazem. E isto é totalmente o contrário de contracultura, é alta cultura.

Nos últimos anos tem-se reavivado a leitura da cidade como espaço de eventos, de ocorrências e situações, como lugar onde «as coisas acontecem», como era proposto na década de 60. Este reavivar é hoje devido aos novos meios de comunicação. Que leitura faz da importância do evento na cidade contemporânea? E qual pode ser o papel da arquitectura como evento?

O evento é o que não se prevê, é o que já foi. A noção de *événement*, o evento filosoficamente, não é algo projectado para acontecer, este emerge e é imanente. Portanto quando menos se espera, há uma disrupção, uma articulação de fluxos e energias que faz com que algo aconteça. E por natureza, a arquitectura é o contrário de evento, esta imagina, projecta, constrói e produz uma coisa determinada que pode ser efémera ou não, pode durar mais ou menos dias, anos ou séculos. Todos os mecanismos de concepção da arquitectura são anti-evento porque são projectivos e antecipam um futuro. Filosoficamente a noção de evento é como um *geiser*: quando menos se espera, ele surge. E nesse sentido, a arquitectura é oposta à surpresa do quotidiano, ao ser surpreendido ao virar da esquina. Os mecanismos da arquitectura são os opostos à criação de eventos. Mas há várias facções. Há a questão do marketing, porque é bom para as cidades, promovem-nas através dos eventos que produzem, portanto, é bom para as economias pequenas e locais. Mas estamos a falar de uma dimensão totalmente oposta à da participação e do papel político que a arquitectura possa ter. Aí vai no sentido de criação de um cenário espectacular, muitas vezes aliado ou a vésperas de eleições, ou a grandes eventos de promoção de uma cidade. A *Expo 98* foi um evento, do mesmo modo que uma manifestação na rua ou até mesmo a vitória do Benfica.

As várias propostas das práticas emergentes que há, são planeadas, são pensadas e são projectadas, obviamente não são um evento que acontece sem mais nem menos, mas têm uma apresentação de evento, de momento, de situação. A questão é qual a importância destes eventos na cidade e qual pode ser a importância da arquitectura em actuar como evento.

Ao nível da transformação de paradigmas disciplinares, de transformação do imaginário ou do conhecimento dentro da arquitectura, a importância de um pequeno evento pode ser muito grande, no sentido em que permite experimentar coisas nunca antes vistas. Como grande evento cultural, seja no espaço público ou não, para a arquitectura, acho que é bastante redundante. Isso são representações para o público, portanto as questões de relação com o público não são as mesmas que fazem evoluir uma disciplina ou que fazem crescer o conhecimento dentro desta. Acho que é preciso distinguir o que é um evento cultural do que é um evento de conhecimento ou do que é a emergência de uma transformação paradigmática através de um evento efémero dentro de uma disciplina. A surpresa de um acto disruptivo, pode ser muito grande num evento de pequena escala, enquanto que num grande evento em que 30 praças no espaço público, controladas por 500 seguranças e 30 autorizações camarárias são precisas, é baixíssima. A relação com o

público, neste caso, é muito mais da vertente lúdica, do entretenimento e das massas. No evento de pequena escala podem produzir-se coisas que são transformadoras para o próprio autor. Acredito que esse potencial de transformação pode acontecer na micro-escala mas nunca na grande escala. Por exemplo, há um atelier que se chama aaa - atelier d'architecture autogérée - que é dirigido por Doina Petrescu e Constantin Petcou e eles trabalham com comunidades em Paris. Fazem uma espécie de horta urbana criada com paletes com um ritmo variado. Umas com terra, outras sem, onde são criadas plataformas. Aquilo é feito, não para durar 15 dias, não é um evento de Verão, mas é gerado como algo que tem que durar 2 ou 3 anos. Na história da cidade é um evento, porque não perdura, não transforma a propriedade, nem a paisagem, na duração de um evento é longo. Envolvem os miúdos do bairro e as suas famílias que criam os seus legumes, e depois, pela utilização do espaço, começam a fazer pequenos churrascos e a criar pequenos equipamentos de apoio, como seja uma pia para lavar as mãos, pequenos assentos, etc. É um projecto que cresce sobre ele próprio, nesse sentido é um evento porque não se sabe que forma vai ter no final. Acredito que este tipo de pequenas experiências pode ter um impacto muito maior naquela comunidade do que um grande evento, com uma linguagem moderna, mas na verdade só desconstruível com um certo conhecimento erudito ao qual essas pessoas não têm acesso, nem têm que ter, porque não é a área delas. Um evento como este é importante para a afirmação política de uma cidade, para a afirmação cultural e o desenvolvimento económico. Se forem recorrentes, programadas, perduram, mas aí já estaríamos a falar de projecto e não de evento. Por exemplo, uma bienal é um evento programado para cada 2 anos reafirmar a cidade e voltar a experimentar, mas nesse sentido, é um pouco projecto. O projecto é interferir na cidade, não deixa uma semente que cresça e seja surpreendentemente transformadora.

Então o papel da arquitectura é mais interessante se...

Se for de pequena escala e mais intrusivo. Porque o evento não é propriamente uma questão de arquitectura, mas de programação cultural. Esta pode ter um papel muito importante e a arquitectura participa nessa programação cultural. Não é a arquitectura que transforma radicalmente a cidade. Acho que ser radical hoje é ser praticamente invisível. O radicalismo hoje é algo não representacional e um tipo de acção muito mais invasiva. É como uma pinga, que cai tantas vezes até corroer o sítio. Acho que a pequena escala é muito mais radical hoje do que propriamente grandes gestos espectaculares, que circulam nos media e deixam muito pouco impacto onde aconteceram.

Os eventos de grande escala são hoje já tão recorrentes que perdem...

É um circuito autónomo, das bienais, das exposições no espaço público. Há circuitos culturais que são globais e isto participa nessa grande escala. Nesse sentido tem efeito e tem uma visibilidade: faz parte de um marketing de afirmação da cidade, mas isso tem a ver com programação cultural. Do ponto de vista da arquitectura ou da criação artística, das artes plásticas ou da instalação, muitas vezes as obras até circulam elas próprias... É sempre a mesma obra que circula em 4 ou 5 eventos. Portanto disciplinarmente não evolui muito. Mas, se isto são eventos de grande escala que circulam globalmente, acho que é interessante perceber como é que dentro desta grande escala se pode afectar a micro-escala e o local de um modo mais permanente. Pode ser algo pontual, como os projectos do atelier aaa, que são um tipo de trabalho muito mais processual e invisível, não é desenho, não é espectacular, não é escultórico, não é tridimensional e nem causa um impacto visual muito forte. Mas pensar como é que aquele espaço, que é uma superfície simplesmente bidimensional, pode ser ocupada e transformada, e isso levar a novos aspectos de criação como os pequenos módulos que se acrescentam, é algo muito mais invisível e do crescimento quotidiano. Isso é hoje muito mais radical do que fazer mega-festivais. Agora, que os mega-festivais às vezes são importantes para financiar essas micro intervenções, isso é verdade. Hoje, o que é contracultura e o que é cultura, o que é mainstream e o que não é, estão muito mais articulados e não é possível distinguir como nos anos 60. Aliás, essa foi a grande ruptura da crítica ao Movimento Moderno, foi voltar a interligar coisas que foram separadas pelo pensamento moderno: nós e os outros, a alta e a baixa cultura, os arquitectos e o artista... Estes sistemas dicotómicos,

com o pós-estruturalismo, foram lidos de um modo muito mais integrado. Estes níveis em que participam os mega e pequenos eventos, o espaço público e o espaço museológico estão muito mais interligados hoje do que nunca. Por isso é que não se pode dizer que é contracultura ou que é radical, num certo sentido é radical, mas é radicalmente participante.

Nos últimos anos, várias propostas de arquitectura e urbanismo, realizadas na sua maioria pelas camadas mais jovens, têm desafiado as normas disciplinares da arquitectura. Com uma perspectiva interdisciplinar, estas práticas associam-se a considerações políticas, sociológicas e ecológicas, apropriando-se da linguagem da cultura urbana e da prática artística, e integrando-se no cenário urbano como performance e actividades efémeras, recorrendo cada vez mais ao design, às novas visualidades e aos meios digitais de comunicação, como ferramenta de trabalho. Como exemplo, podemos citar o trabalho dos colectivos Stalker, EXYTZ, Recetas Urbanas e MOOV. Qual entende que seja a pertinência destas novas práticas no campo disciplinar da arquitectura e do urbanismo?

A arquitectura está mais institucionalizada do que nunca. O espaço da experimentação está reduzido e vive muito das revistas, dos blogues e de alguma publicação em papel que ainda se vai fazendo. Não acredito que transforme muito a arquitectura enquanto sistema. Tem momentos, tem os tais eventos no sentido dos geiser, que podem surgir, podem surpreender, mas não a transformam muito porque esta está mais vocacionada para o mercado. Agora, as questões e preocupações políticas e sociais podem ter o tal espaço, se pensarem fora do sistema, fora da caixa. É muito difícil responder às questões legais da câmara, às questões corporativas da Ordem dos Arquitectos, estar simultaneamente preocupado com as questões de uma comunidade que não tem acesso à arquitectura, ou com as questões de um terreno que está poluído pela empresa que financia o próprio projecto. É muito difícil participar em todos os sistemas em simultâneo e para afirmar alguns desses aspectos muitas vezes é preciso pensar fora da caixa, da disciplina, das fronteiras que nos estão a delimitar. Esse é o único radicalismo que acho possível termos hoje, fugir aos sistemas epistemológicos que nos limitam e categorizam as práticas. Mas não é fugir de uma maneira espectacular e auto-afirmativa, é uma fuga muito mais insidiosa e invasiva. Em inglês, existe a palavra seepage, que quer dizer infiltração. Algo como a água que se infiltra e que ao fazê-lo gera uma espécie de microflora à volta. É esta ideia algures entre um contrabando e uma infiltração: em que se contrabandeiam conhecimentos que vêm de fora e pela infiltração geram-se territórios que não existiam. Este é o tipo de radicalismo que acho possível hoje ter, no entanto não é espectacular. Tens aí nomes que são muito diferentes entre si. O trabalho dos Stalker, ao trabalhar com as comunidades de romenos e ciganos em Itália é totalmente diferente das performances com elementos icónicos do design popular que os MOOV fazem no espaço público. Um circula nas revistas e outro, supostamente, consegue ter uma relação de maior confiança com a comunidade com a qual trabalha, e além disso dá visibilidade a territórios e geografias que de outro modo não seriam cartografadas. Enquanto que os MOOV, o que produzem são mais imagens, no sentido de cultura urbana. As Recetas Urbanas têm logo um nome terrível. A ideia de uma receita que se pode reproduzir inúmeras vezes. Acho que os primeiros trabalhos do Santiago Cirugeda eram mais interessantes, interpretavam leis e um determinado vazio legal que permitia a criação de excepções. Depois isso começou a tornar-se uma espécie de formulário que se reproduziu aqui e ali. Mas é um trabalho muito interessante, lúdico e apropriável. Nesse sentido pode provocar uma certa surpresa e gerar novos usos no espaço urbano. Contudo, o que me parece, por vezes, é que os espaços urbanos precisavam também de propostas de usos mais permanentes, que não vivessem só dessas intervenções pontuais. Os EXYTZ formalmente também são interessantes. Produzem boas instalações, bastante espectaculares e gosto do trabalho deles. É interessante enquanto escultura e enquanto processo, mas está nos antípodas dos Stalker.

Todas elas são muito variadas é certo. Mas em comum têm um carácter performativo, de actividade efémera...

Efémero e performance são coisas diferentes. Os Stalker usam técnicas quase da psicogeografia, são

performativos no sentido de usar o corpo para recolher informação, para a processar em qualquer coisa mais, nem que seja dar visibilidade ou criar um mapa. São performativos no sentido em que o corpo e a experiência são utilizados como veículos para uma síntese posterior. Enquanto os MOOV são uma performance no sentido do espectáculo, quase como o teatro. O teatro é uma performance num palco e os MOOV usam o espaço público como o seu palco, para um projecto previamente definido, do qual o movimento faz parte. Aí a performance tem mais a ver com movimento do que com um modo de conhecimento do espaço. Agora, até que ponto é que os Stalker têm uma verdadeira preocupação com as comunidades com quem trabalham? Ou estão a instrumentalizar aquelas comunidades para produzir um trabalho radical? Ou com um discurso mais político? Também podemos questionar por aí, mas a verdade é que avança nesse sentido, enquanto outros que referes não avançam.

Estes são, todos eles, exemplos de práticas alternativas em relação ao campo tradicional da arquitectura. Mas a questão que coloco a seguir tem a ver exactamente com a sua posição ideológica. Estas novas práticas, na sua maioria de intervenção urbana e promotoras da participação do cidadão, podem resumir-se a uma moda – patrocinada pela difundida cultura urbana e pelo desejo de visibilidade e necessidade de introdução num mercado saturado por parte do arquitecto – ou são actividades ideologicamente carregadas, estimulantes para o cidadão e promotoras de uma arquitectura como meio de produção cultural?

Referes nomes muito diferentes uns dos outros. Há coisas que me parece serem uma estratégia para introdução no mercado. Por exemplo, tenho uma conversa gravada no *Petit Cabanon*⁸ com o Pedro Bandeira, o Bruno Baldaia e o Pedro Barata Castro. Eles próprios diziam que o que querem é construir e que isto são experiências que têm feito, mas que também lhes dão visibilidade. Inicialmente até distinguiam MOOV de MOOVlab. MOOVlab era o sítio onde faziam coisas experimentais e MOOV era levado mais a sério. Por exemplo, vou citar aqui um autor, o José Romano, que não é nenhuma referência, mas escreveu no editorial⁹ da revista *A21* de que falei. A revista é sobre as práticas emergentes, como as pessoas trabalham, o que mostra é que fazem coisas muito diferentes umas das outras e que não se encaixam propriamente na ideia que temos de arquitectura. São arquitectos e fazem o que têm para fazer, não no sentido do que lhes encomendam, mas do que têm para ser feito, como Walter Benjamin diz no texto *O autor como produtor*¹⁰ com a expressão ‘*what is to be done*’. O que é que há para ser feito? No sentido crítico de um autor, que acha que tem uma questão a resolver e que pode simplesmente implicar-se na resposta à sua pergunta. Acho que é o que estes autores fazem. Como, por exemplo, o Tiago Hespanha, que ao fazer um filme sobre o bairro da Curraleira, não está a propôr uma solução arquitectónica para este mas uma reflexão espacial e poética, que gera memória sobre aquele espaço. Por vezes as intervenções não têm de ser profundamente transformadoras, nem têm que propor uma nova torre vermelha torcida, mas olhar para o espaço e anunciá-lo. Agora, que isto se dirige a um público mais erudito também é um facto... Mas parece-me que ao fazer aquilo, está a fazer o que acha que deve ser feito.

Mas voltando ao José Romano... Fiquei furiosa com este editorial. Este número é basicamente sobre a geração entre os 30 e os 40 anos. O que mostro é que os percursos são múltiplos e diversificados, as pessoas estudaram aqui, ali e acolá, viveram aqui e ali, e portanto não se pode extrair uma ideia de geração ou uma ideia de prática, mas antes mostrar como o mundo é múltiplo e diversificado. Ele o que diz é que estas gerações «são profundamente individualistas. Filhos do cavaquismo dos anos oitenta e das teses de que cada um se safa a si próprio, ainda não compreenderam que caminham alegre mas colectivamente para a penúria!» E depois vai também dizendo que há práticas neste número que são estratégias de afirmação individual e,

⁸ MOREIRA, Inês, *Petit Cabanon: conversation series*, Instalação Espacial para Reunião e Encontro de Convidados, Porto, 2007-2009.

⁹ ROMANO, José, *A Oportunidade*, revista *A21* Mapa de Jovens Práticas Espaciais n.º11 Maio, Rio de Mouro, 2010, p. 5.

¹⁰ BENJAMIN, Walter, *The author as producer*, 1934.

mais à frente, diz que a Ordem dos Arquitectos não pode ajudar. Depois ainda diz coisas como: «*se não fôssemos colectivamente reféns da falta de visão, da ignorância e do “chico-espertismo.” A geração sub-40 se quiser ter oportunidades, tem que fazer por elas!*» Acho que o José Romano ao escrever isto está a ter uma posição completamente conservadora em relação ao que é o mundo contemporâneo. O mundo já não é linear. Já não há esta ideia de colectivo organizado que afirma uma área disciplinar ou que afirma uma profissão, porque os percursos são totalmente díspares e múltiplos. As pessoas estão em diversos territórios em simultâneo: uns estão em Portugal, em Inglaterra e na Austrália em simultâneo, ou colaboram com alguém não sei onde, e são professores, artistas e arquitectos, ou desempregados e arquitectos ou whatever. Pode ter imensas práticas ao mesmo tempo. E se formos tentar emitir um juízo de valor moderno, como sucedido e mal sucedido, empregado ou desempregado, é reduzir radicalmente as possibilidades de cada uma destas práticas. É claro que são práticas individuais, mas também se pode pensar que são práticas específicas e particulares, e que cada autor encontrou um modo particular de as desenvolver. Nesse sentido, ou são quase todos radicais ou nenhum é radical, porque o mundo é que é radicalmente diferente do que era nos anos 50 ou nos anos 60. Qual era mesmo a pergunta?

Se estas práticas têm uma ideologia por trás.

Algumas têm, outras não. Na minha opinião muitas delas são modos de, temporariamente, tentarem ganhar alguma visibilidade, ao provocarem um certo estranhamento ou ao produzirem as imagens das quais a sociedade tem necessidade para se auto-alimentar, e a partir daí ganharem visibilidade para ter encomenda. Mas há outros que não.

Há outros que, se calhar, conseguem colocar a arquitectura como meio de produção cultural efectivo.

Mas acho que algumas dessas produções culturais, isto é, se pensarmos em coisas que acontecem no espaço público, em eventos de interferência com o quotidiano das pessoas... Estamos a falar em práticas mais objectuais. Mas há outro tipo de investigação, mais teórica e preocupada com questões problemáticas que ainda não têm esse tipo de visibilidade e que provavelmente nunca vão ter, que são mais ricas... Como o trabalho do Eyal Weizman no Decolonizing Architecture ou de um colectivo que se chama Multiplicity que também trabalha sobre os movimentos na zona do Mediterrâneo. Em como é que os imigrantes de África cruzam o Mediterrâneo e como é que se realizam movimentos transcontinentais do Médio Oriente para a Europa... Também há alguns arquitectos que trabalham sobre a arquitectura do pós-comunismo, sobre a revitalização de alguma arquitectura modernista em África... Portanto, acho que aí é onde está hoje o maior radicalismo e não tanto neste tipo de produções espaciais mais espectaculares. Que algumas delas têm realmente uma grande qualidade artística, que se afirmam e que vão perdurar, é verdade, mas que há algumas pessoas que as usam para ganhar visibilidade nos media também é.

Que atitude deve ter hoje o arquitecto perante as exigências da contemporaneidade?

Primeiro, a questão de "o arquitecto" é uma coisa que me dá logo arrepios. O que o arquitecto deve fazer eu não sei, espero que ele saiba. O arquitecto é uma expressão, que acho que é dos senhores da Ordem dos Arquitectos. Eles é que se referem a eles próprios como o arquitecto. E muitas vezes em conferências, em vez de dizerem eu fiz isto, eu fiz aquilo, dizem o arquitecto tentou fazer, ou o arquitecto desejava fazer. É horrível. Falar do arquitecto como uma entidade externa, acho que desresponsabiliza a própria pessoa, que por acaso o que faz é arquitectura, portanto é um modo de despolitização do autor.

Voltando ao início, acho que é melhor pensar que atitude deve ter hoje o autor. Mas mesmo isso é muito prescritivo e muito moralista. Posso dizer qual é que eu tenho ou por onde é que eu gostaria que o meu trabalho se orientasse ou então tentar mapear como é que as diferentes práticas ocorrem e tentar retirar algumas conclusões daí. Acho que o que deve depender do que quiser. Nisso sou muito pós-moderna. Se o que quer é ter visibilidade pública deve fazer coisas muito *fashion*, visualmente apelativas e que circulem. Se o que pretende é trabalhar com comunidades e ter um trabalho efectivamente mais transformador de

um determinado local, então o que deve é desvalorizar os preconceitos que existem em relação ao que é o sucesso em arquitectura e trabalhar de um modo muito mais processual e invisível. Ainda existe esta coisa (um bocado americana) do que é que é o bem e o mal sucedido e isso é alimentado pelos *media*. Estes informam o mercado, os clientes e tudo isto é um sistema um bocadinho de rabo na boca. Mas acho que a produção de conhecimento e a efectiva disrupção, ou a pequena evolução dentro da disciplina, são totalmente antagónicas à visibilidade pública e ao espectáculo da obra em si. Um caso disso é o Siza Vieira, que realmente tem edifícios muito interessantes mas que também faz coisas inacreditáveis... como a Avenida dos Aliados. Ele podia ter criado o grande espaço público de encontro da cidade, usar as ideias de jogo, de prática espacial e de encontro, e o que fez foi cimentar ou pôr paralelepípedos cinzentos, cortados todos iguais, naquela superfície toda. Portanto, a visibilidade é totalmente oposta, neste caso, à qualidade do projecto. Não consigo ter uma posição prescritiva nisso, acho que cada um sabe mais ou menos o que é que procura e o que é que quer. Não consigo dizer o que é bom para a arquitectura ou o que é que os arquitectos devem fazer. Isso é totalmente um critério individual. Não sei se isto é ser individualista, mas acho que é respeitar a multiplicidade das práticas. E depois ou é bem ou é mal feito, porque pode ser uma coisa efémera, espectacular e não servir para absolutamente nada a não ser criar imagens nas revistas ou, pode ser uma coisa, como uma escolinha em África, horivelmente construída, mas que criou um espaço útil. Portanto, não consigo ter uma avaliação que julgue o posicionamento de cada um. Agora, sei quais é que me interessam e quais não me interessam. Mas eu também só voltei a dizer que sou arquitecta há pouco tempo... Isto também é uma área muito particular. Trabalho em projectos culturais em determinados países. Trabalho com um museu em Espanha, com algumas organizações lá, em França, em Inglaterra, na Polónia e em Portugal. Portanto trabalho cultural, em determinados países, normalmente financiados com dinheiro público e em articulação com Universidades. É uma coisa muito particular: não há mercado, nem clientes, nem indústria, nem publicidade de sanitas... Nesse sentido é bastante privilegiada. Agora, dizer que acho que as pessoas devem trabalhar como eu e no mesmo meio seria absolutamente utópico e irrealista. Acho é que têm que ter uma coerência dentro dos meios em que trabalham. Pode haver arquitectura de mercado muito bem feita. Dizer que devem trabalhar no mercado, que devem ser críticos ou que devem ter uma implicação política com o meio onde trabalham, acho que é à consciência e à opção de cada um. Agora, há coisas que me interessam e há outras que não me interessam nada. Há aí nomes que me interessam muito e outros que nem dados... Acho é que instrumentalizar os *media* é um meio possível, e o Corbusier também o fazia e o Koolhaas também o faz. Agora a autenticidade...

Convém que haja carga ideológica para o fazer.

Claro. Há projectos que parecem ter uma carga ideológica, mas o que estão a fazer é ser sexys, como a Paris Hilton é para as revistas. Parece que estão simplesmente a pousar disfarçados de uma outra coisa. A divisão que a Hilde Heynen faz é um bocado radical. Dizer que há os utópicos e que há os participativos é um bocado radical porque há coisas que podem estar no limite entre as duas coisas. Há uma série de projectos que vão nessa direcção da produção de imagem, que realmente o que fazem é estabelecer-se para circular nos *media* e mais nada... A autoria, a afirmação do autor nem que seja, também é uma coisa importante. Está presente. Muitos destes grupos jovens afirmam-se como colectivos, mas isso também é uma questão *fashion*. É uma moda ser um colectivo e não um autor individual. Para mim, interessa-me bastante um posicionamento, que é questionar permanentemente a questão de autoria. O autor que, ao invés de afirmar a coerência da sua linguagem, a esteja permanentemente a desconstruir. Ou que questione os meios com os quais trabalha, não só os materiais mas também os meios institucionais e políticos. Portanto com uma certa dose de crítica institucional e de análise das organizações. Isso interessa-me bastante e tem a ver com como é que dentro de um sistema podemos fazer uma infiltração e criar um sistema paralelo. Não é outro, está em continuidade, mas é capaz de questionar a estrutura principal e de contribuir para ela, alimentá-la. Um sistema em que a autoria seja identificável, mas que possa surpreender, ser um evento em que o autor esteja

permanentemente em reconstrução, e não na afirmação da linguagem autoral do arquitecto.

O arquitecto faz-me medo, dá-me arrepios. É sempre o autor masculino, individual e universal. É o senhor que está num estirador com as mangas arregaçadas a desenhar a BIC, com óculos e a ver mal. Isso é uma ideia totalmente heróica e moderna do que é o arquitecto. A mim interessa-me a ideia processual, as colaborações, uma certa invisibilidade, em que o posicionamento político não é a afirmação pública de uma ideia, como numa manifestação, mas a criação de um tipo de organização entre diversas partes, que proponha um sistema, que questione a sociedade. Que não seja uma questão com ponto de interrogação, mas uma questão com diversas mãos a fazer coisas, o que é um modo diferente de operação. A mim interessa-me bastante esse lado invisível das coisas e acho que aí é que está o político. Uma coisa muito menos da afirmação do público e mais da participação do público. Isso é que é radical hoje. Mas claro, é menos espectacular...

Apesar de hoje estar inserida na sociedade do espectáculo, nos anos 60 a Internacional Situacionista pedia exactamente isso, mas de um modo mais radical.

Nessa altura a Internacional Situacionista era autêntica, no sentido de agir em consonância com o que propunha. Não eram académicos, estavam fora do sistema, viviam à noite, andavam de táxi, bebiam vinho, tomavam drogas. Eram coerentes com as suas ideias. Mas as suas ideias circularam e proliferaram, geraram escola e foram institucionalizadas. Não critico a institucionalização das ideias, porque as ideias circulam, umas institucionalizam-se, outras caem, outras esquecem-se, outras reemergem como moda e isso é que acho que é a multiplicidade do mundo contemporâneo. Por isso é que não consigo ter uma atitude moralista e dizer: há os autênticos situacionistas e os vendidos ao mercado. Não consigo ter essa leitura moralista e dicotómica porque acho que o mundo contemporâneo é mesmo este conjunto de diversidades. É ser às vezes moralista, outras vezes não o ser, sendo que um dos posicionamentos autorais que tenho, é questionar a própria ideia de autoria e questionar a ideia de estrutura, seja de atelier, de organização, de conhecimento. Interessa-me muito essa disrupção e essa permanente destabilização. Chegar a um sítio que parece que está definido e tentar abaná-lo e ver o que sai fora, depois olhar para o que saiu fora e ver como voltaria a encaixar. Isso é para mim um processo mais importante do que o processo de desenho e de design autoral no meu trabalho enquanto comissária, arquitecta e investigadora. Acho que um certo radicalismo é não ter complexos em não ser um autor público ou em não seguir determinados paradigmas corporativos ou de mercado e conseguir interligar alta e baixa cultura, o que permanece, o que é quotidiano, o que é efêmero... Existe a filosofia radical, há autores de filosofia política, de filosofia mais epistemológica, que definem escolas, que são referências que todos citam, como o Jacques Ranciere, o Habermas e o Gilles Deleuze. Também conheço estes autores, mas acho que ser radical não é ser como eles, é conhecer o que eles pensam e considerá-los ou não. Ser radical hoje não é ser *punk*, mas conhecer os vários níveis de conhecimento e as organizações que operam e decidir de um modo informado participar numas, noutras ou em todas em simultâneo. Portanto é necessária uma certa erudição. Não é simplesmente fazer coisas na rua e já está. A teoria tem um papel muito importante em certas práticas, que parecem simplesmente não convencionais ou não eruditas mas que estão conceptualizadas. Agora, nem toda a gente tem que ter acesso ao mesmo nível de conceptualização e é aí que eu acho que estes eventos são interessantes. Mas o nível de participação das audiências e do público muitas vezes dá-se só na interacção física. Mas enfim... Há vários níveis, há vários públicos.

Há-de haver sempre público que vai ser mais do que isso...

Mas estamos sempre a falar de minorias. Nesse sentido é que eu dizia que o meu trabalho é um trabalho para minorias. Portanto quem sou eu para dizer o que é que os arquitectos devem ser. Até estou num reduto em que não tenho que me preocupar demasiado com os arquitectos em geral. Estou numa posição privilegiada em que não posso ter uma atitude moralista para com o trabalho dos outros, porque a minha é bastante exclusiva e privilegiada.

Como é que isto aconteceu?

De várias maneiras. Fiz o curso aqui no Porto, depois fiz Erasmus em Barcelona. Era a escola mais ligada à teoria e à crítica. Na altura, o Ignasi de Solà-Morales dava lá aulas e eu tinha amigos que lá estavam a fazer o mestrado. Durante esse ano fiz todas as disciplinas de teoria e história que havia na faculdade. O Erasmus foi mesmo passado na biblioteca. Vi tudo o que era exposições, li imenso, tive imensas aulas e tudo isso provocou-me uma ruptura nas minhas referências. Depois fiz lá o mestrado. Com tudo isto tive uma aproximação muito grande ao que é o mundo cultural e a como funcionam os museus, os institutos, as exposições. Como é que a investigação pode ser mais orientada para a prática, como há práticas com uma componente teórica muito forte... E interessei-me muito pela investigação interdisciplinar. Foi nessa altura que fiz o projecto na Bienal da Maia. O Didier tinha a encomenda do espaço, mas acabou por não o fazer, foi no ano em que fez a Bienal de Veneza e estava preocupado com coisas mais elevadas para ele. Foi quando comecei a colaborar com artistas e a trabalhar em exposições. Nesta altura como arquitecta, mas percebi como é que se produzem as coisas, quando é que surge o criador, quando é que pensa, como produz a escultura, como é que a pintura vai para a parede... De que modo é que pode haver negociação e o meu trabalho interferir no deles e vice-versa, e isto interessou-me muito. Depois trabalhei no Ministério da Cultura durante uns anos e no Instituto das Artes, conheci muita gente, fiz parte do júri de concursos...

As fronteiras não são delimitadas...

Não. Quando vou falar de arquitectura para arquitectos falo de uma determinada maneira, se for falar com historiadores de arte falo de outra. Isso sou eu a representar o papel que eles estão a espera que eu represente. Eu não penso desse modo, eu faço o que há para fazer. Não sei explicar isto de outra maneira. Há um texto do Walter Benjamin onde ele fala do "*what is to be done*", que é: o que é que há para ser feito? Portanto, o autor pode enunciar os problemas que lhe são externos - Benjamin usa a questão de como o proletariado se relaciona com as estruturas de poder - pode escrever sobre isso ou pode interferir nisso e fazer o que tem para ser feito.

Eu percebi que as minhas grandes causas são, por um lado, os estudos interdisciplinares da arquitectura e, por outro lado, a prática artística ou arquitectónica, não preocupada em ser legitimada como arte nem em ser legitimada como arquitectura. Foi assim que estudei e cheguei ao universo dos estudos curatoriais. Não me vejo como uma entidade que legitima as práticas dos outros, mas como uma autora que colabora com outros autores. Também é uma posição diferente da história da arte. Normalmente os historiadores de arte escrevem sobre outros autores e legitimam-nos em continuidade histórica ou whatever. Mas legitimam determinados autores através das suas práticas curatoriais, e eu trabalho em colaboração, o que é uma coisa muito diferente. Dividimos a autoria, umas vezes mais outras menos, mas é sempre um trabalho mais especulativo. O meu trabalho enquanto autora, seja comissária, arquitecta ou o que quer que seja, está sempre a ser questionado porque eu não me afirmo aqui ou acolá. Sei como poderia afirmá-lo. Também tenho acesso aos media e, quando quero, publico o que me apetece. Faço os meus livros quando me apetece. Mas tento destabilizar permanentemente a questão da afirmação pública. Interessa-me usar o espaço para trabalhar numa linguagem pouco afirmativa, interessam-me as coisas modulares, que circulam e que podem estar assim ou de outro modo. Por exemplo, isto é uma instalação¹¹ que fizemos no chão e que reconstrói as condutas de circulação de algodão na fábrica de indústria têxtil. De dia via-se mas era pouco nítido. À noite, quando apagam as luzes, o material era fotoluminescente e via-se muito mais. Interessa-me esse nível da pouca espectacularidade. Só quando apagam as luzes é que se vê a intervenção, não tem que estar permanentemente com os néons e os flashes apontados.

Por ter um trabalho muito particular é que também tenho tido, felizmente, uma série de convites que me permitem continuar a evoluir no meu trabalho.

¹¹ MOREIRA, Inês e FURTADO, Gonçalo, Urbanlab, Fórum da Maia e FIMAI, 2001.

Isto é do *Petit Cabanon* (a história do Corbusier e da mulher dele), o que fiz foi reconstituir o interior e imaginar. Ocupámos o espaço [localizado no Centro Cultural Bombarda, Porto] com várias conversas e exposições. Emprestei o espaço e aquilo manteve-se uns tempos, até que deixou de fazer sentido ter o espaço físico porque me limitava muito em termos de manutenção do espaço. É preciso limpar, abrir e fechar, imprimir convites... Garantir que não foi assaltado, programar... Como viajo muito tornou-se irreal. Então decidi fechar o espaço e passar a ter um projecto mais imaterial que de vez em quando acontece em espaços físicos de outras pessoas. Para mim, o performativo está neste lado invisível das coisas. Está em como se pode operar em diversas plataformas e colaborações, em como se podem estabelecer links de confiança. Valorizo muito as colaborações que perduram no tempo. Há pessoas com as quais trabalho há 10 anos e com as quais vou sempre continuar a colaborar numa confiança cega, e os trabalhos, embora sejam diferentes, evoluem conjuntamente. É um modo diferente de pensar: eu e o meu ateliê, vou à imprensa, à conferência, eu, o arquitecto, que colaboro com o crítico, com o museu... Interessa-me muito mais este modo invisível e acho que isto é que é o aspecto performativo da prática. A minha tese tem a ver com o lado invisível da prática: o aspecto performativo no sentido da linguagem, como a linguagem é também uma performance, e não tanto no sentido físico da acção espectacular. Creio que isto pode ser um posicionamento radical. Por exemplo, a revista *arq|a* é uma revista de afirmação da autoria. Aparecem os objectos terminados com as fotografias espectaculares do Fernando Guerra: é o objecto acabado, é a afirmação do autor e do objecto. A mim interessa-me questionar a autoria e a natureza objectual das práticas. Quando falo de projectos, da performance da prática, de uma certa invisibilidade e da destabilização permanente, que nunca leva a que a autoria se afirme o suficiente para ser identificável, encontro-me praticamente nos antípodas. Não tenho uma posição moralista sobre o trabalho dos outros. O que é que o arquitecto deve fazer? Não sei. Mas há pessoas que são muito prescritivas. Consigo identificar que há pessoas que fazem coisas de modos diferentes, algumas têm mais virtudes que outras. Por exemplo, esse lado espectacular da *arq|a* às vezes enerva-me, mas também percebo que é uma revista para grande público. Não é a revista que faria se fosse editora, mas se fosse editora estava falida...